

**Filosofia do Cinema: Processos de Criação de uma
Nova Imagem do Pensamento**

Susana Isabel Rainho Viegas

Tese de Doutoramento em Filosofia

Novembro, 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Filosofia, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Nuno Gil e da Professora Doutora Dina Mendonça.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Para GD:

Como reparar um computador exausto?

AGRADECIMENTOS

Não teria, de todo, levado a bom termo este trabalho de investigação sem o apoio incondicional do Professor José Gil. A gratidão que lhe devo, pela franqueza das suas críticas e comentários ao longo destes anos, é imensa e o seu pensamento continuará a ser, com certeza, uma inspiração constante nos meus projectos futuros.

À Professora Doutora Dina Mendonça, agradeço as leituras atentas e o apoio.

Uma palavra ainda para o Professor Doutor João Mário Grilo, pela possibilidade de colaborar num grupo de trabalho de excelência onde se pensava claramente a Filosofia do Cinema (*Cinema e Filosofia: Mapa de um Encontro* do Instituto de Filosofia da Linguagem).

Pelas leituras críticas, sugestões, ou simples cedência de bibliografia, agradeço a Dominique Nédellec, Daniel Ribas, Paulo Cunha, Maria João Branco, William Brown, Sérgio Dias Branco e, em especial, ao Professor António Caeiro.

Por último, devo um afectuoso agradecimento à minha família: ao Salvador Lavos, Sérgio Lavos, Clara Viegas, Guilherme Cardoso e, em particular, aos meus pais.

RESUMO

Filosofia do Cinema: processos de criação de uma nova imagem do pensamento

Susana Isabel Rainho Viegas

PALAVRAS-CHAVE: Deleuze, Bergson, Filosofia do Cinema, Noologia, Estética, Tempo

A presente dissertação analisa a relação entre filosofia e cinema segundo o ponto de vista deleuziano da criação de uma nova imagem do pensamento, crítica à imagem dogmática clássica. Com o objectivo de analisar as considerações filosóficas de Gilles Deleuze sobre o cinema de *A Imagem-movimento* (1983) e *A Imagem-tempo* (1985), tendo como ponto de partida o movimento reversível entre cinema e filosofia, defendemos a hipótese de o cinema ter uma função filosófica definida no seu pensamento *quando* relacionado com um sistema filosófico *já fundamentado*, circunscrito a *Diferença e Repetição* (1968). Baseando-se na semiótica de Charles S. Peirce e na ontologia materialista de Henri Bergson, Deleuze cria os conceitos filosóficos de *imagem-movimento* e de *imagem-tempo* a partir da materialidade das imagens cinematográficas e segundo uma crítica da tradição filosófica relativamente aos estudos sobre o *movimento*. Deleuze defende a primazia da dimensão temporal; uma concepção de Tempo não decalcado da dimensão espacial; e uma ideia de consciência como *algo* que está *no* tempo. Esta reavaliação culmina no conceito de *imagem-cristal*, o elemento noo-onto-cinematográfico da sua *filosofia-cinema*.

Assim, a questão sobre o que é o cinema leva-nos a uma outra sobre o que é a filosofia. Que tipos de *interferências* ocorrem entre cinema e filosofia? A filosofia definida como criação conceptual é o fio condutor para a análise de duas ligações que julgamos essenciais e objecto de alguns equívocos: por um lado, a relação entre cinema e filosofia e, por outro, entre filosofar e pensar. Prosseguindo a questão heideggeriana sobre o que nos faz pensar, localizamos no *não-filosófico* a “origem” não essencialista da própria filosofia: a partir de um encontro paradoxalmente accidental e necessário, que tem no cinema a correspondência *imagem-pensamento* e *imagem-movimento*. Este movimento reversível entre imagens cinematográficas e conceitos filosóficos exige uma revisão do platonismo e da concepção da relação entre imagem e pensamento, bem como uma refutação da analogia entre mente e cinema. Segundo esta analogia, o cinema é compreendido como uma cópia dos processos mentais na sua função de passividade, inércia e manipulação. A reacção a este *automatismo espiritual* corresponderá, paralelamente, a uma luta contra o cliché da imagem e o *fascismo* da imagem dogmática. Deste modo, a noologia deleuziana

estabelece uma nova imagem do pensamento enquanto nova teoria da imagem, da qual sobressaem dois elementos distintos: a intervenção do não-filosófico como impoder e o domínio de uma lógica paradoxal da síntese disjuntiva.

Deste modo, a presente dissertação esclarece alguns dos equívocos estabelecidos relativamente à identidade entre o cinema e a filosofia, nomeadamente a ideia que predomina numa certa tendência da filosofia do cinema hoje, de que o cinema *filosofa*. Isto é, defendo que o cinema tem a capacidade de nos dar os imprescindíveis elementos não-filosóficos que nos fazem pensar e que o cinema tem um papel prático na criação conceptual, sugerindo assim uma afinidade entre imagem cinematográfica e conceito filosófico que se traduz na *expressão* filosófica de *pensar o cinema pelo cinema*.

ABSTRACT

Philosophy of Film: Processes of creation of a new Image of Thought

Susana Isabel Rainho Viegas

KEYWORDS: Deleuze, Bergson, Philosophy of Film, Noology, Aesthetics, Time

This thesis proposes to explore the possibility of a Philosophy of Film through processes of creation of a new image of thought, critic of the classic dogmatic image. My aim is to trace Gilles Deleuze's philosophical considerations on cinema, expressed mainly in *The Movement-Image* (1983) and *The Time-Image* (1985), having as a starting point the reversible movement that goes from cinema to philosophy. According to my hypothesis, cinema has a philosophical function in his thought *when* related with an *already founded* philosophical system, like that circumscribed in *Difference and Repetition* (1968). Drawing upon Charles S. Peirce's semiotics and Henri Bergson's materialist ontology, Deleuze creates the philosophical concepts of the *movement-image* and the *time-image* from the materiality of cinematic images, and also reviews the philosophical tradition of studies on *movement*. Deleuze argues for a primacy of the temporal dimension; for a conception of Time not copied from the spatial dimension; and for an idea of consciousness as *something* that is *in* time. This reassessment culminates in the concept of the *crystal-image*, the noo-onto-cinematic element of a *philosophy-cinema*. Thus, the question "What is cinema?" leads us to another: "What is philosophy?" What different kinds of *interferences* occur between cinema and philosophy? Philosophy defined as a conceptual creation is our link to the analysis of two connections that we consider essential and subject to common misconceptions: first, the relationship between cinema *and* philosophy and, secondly, the relationship between philosophizing *and* thinking. Pursuing the Heideggerian question of what makes us think, one identifies the non-essentialist "origin" of philosophy itself in *non-philosophy*: from an accidental and paradoxically needed encounter that has in cinema the perfect match of *thought-image* and *movement-image*.

This reversible movement between cinematic images and philosophical concepts demands a revision of Platonism and of the conception of the relationship between image and thought, as well as a refutation of the analogy between mind and cinema. According to this analogy, cinema is understood as a copy of mental processes in its role connected with passivity, inertia, and manipulation. The reaction to this *spiritual*

automatism is parallel to a struggle against the cliché of an image and the *fascism* of a dogmatic image. Thus, the Deleuzian noology establishes a new image of thought as a new theory of the image, in which two different elements stand out: the intervention of the non-philosophical as powerlessness and constraint and the domain of a paradoxical logic of the disjunctive synthesis.

In this way this thesis clarifies some of the misconceptions regarding the identity of film and philosophy, such as the prevailing idea in a certain tendency of philosophy of film today that cinema *philosophizes*. That is, I argue that cinema has the ability to give us the essential non-philosophical elements that make us think and that cinema has a practical role in conceptual creation, thereby suggesting an affinity between the cinematic image and the philosophical image that has a philosophical *expression* in *thinking in cinema through cinema*.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: O PROBLEMA DO CINEMA EM GILLES DELEUZE.....	9
I.1. Do cinema à filosofia: ter uma ideia em cinema, ter uma ideia em filosofia.....	11
I.2. Henri Bergson, do cinematógrafo ao cinema.....	22
I.2.1. Três teses sobre o movimento	26
I.2.2. A Imagem-matéria.....	37
I.2.3. Sobre fenomenologia e percepção	44
I.3. A imagem mental: Hitchcock e Tati, rupturas silenciosas	52
I.4. A Imagem-tempo: lembrança, memória e duração	65
I.4.1. O Tempo nos eixos: o Todo e a montagem	77
I.4.2. O Tempo fora dos eixos: o cristalino	82
CAPÍTULO II: O PROBLEMA DO PENSAMENTO EM GILLES DELEUZE	87
II.1. Da filosofia ao cinema: uma nova Imagem do pensamento	89
II.2. Noologia, para um pensamento sem imagem	94
II.3. Ser e Pensar: o começo filosófico	112
II.3.1. Heidegger: não pensámos ainda?	121
II.3.2. Kant: o desacordo das faculdades	132
II.3.3. Lógica paradoxal e Ideias problemáticas	151
II.4. A reversibilidade entre Ser e Pensar: dramatização das Ideias	166
II.4.1. <i>Matrix</i> : Breve nota sobre realidade virtual e realidade do virtual	177
II.5. Do autómato espiritual ao “Homem fascista”	179

II.5.1. A mente na caverna e a projecção cinematográfica	192
II.5.2. “O cérebro é o ecrã?” Para um cinema sem câmara	202
II.6. As narrativas falsificadoras: negação, torção, crença	215
CAPÍTULO III: PENSAMENTO, FILOSOFIA E CINEMA	229
III.1. Sobre a identidade Pensamento-Imagem	231
III.1.1. Pensar o movimento	235
III.1.2. Perceptos, afectos, sensações.....	242
III.1.3. Versões filosóficas: o visível e o enunciável	252
III.1.4. De conceitos como de imagens	258
III.1.5. Arrancar os perceptos e afectos; destruir o cliché	267
III.2. Imagens cristalinas	278
III.2.1. O carácter invocável de Rosebud	284
III.2.2. Marienbad, inexplicável e indecível	286
III.3. Imagem-cristal, ontologia do virtual	290
III.4. “Pensar o cinema pelo cinema”	299
III.4.1.A. Terrence Malick, um cineasta heideggeriano?	313
III.4.1.B. Michael Haneke, cinema cerebral	319
III.4.1.C. Quentin Tarantino, ou a crença no mundo?	323
CONCLUSÃO	331
BIBLIOGRAFIA	337
FILMOGRAFIA	357

LISTA DE ABREVIATURAS

Em nota de rodapé surge, em primeiro lugar, e sempre que utilizada, a indicação da edição portuguesa consultada seguida da indicação do texto original. Os textos de Gilles Deleuze são apresentados, sem exceção, na nota de rodapé, citados de acordo com as seguintes abreviaturas, seguidas do número de página:

- B – *Le Bergsonisme* [1966], Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
CC – *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993.
D – com Claire Parinet, *Dialogues* [1977], Paris, Flammarion, 1996.
DR – *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
DRF – *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édité par David Lapoujade, Paris, Les éditions de Minuit, 2003.
ES – *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume* [1953], Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
F – *Foucault* [1986], Paris, Les éditions de Minuit, 2004.
FB – *Francis Bacon: logique de la sensation* [1981], Paris, Editions du Seuil, 2002.
ID – *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édité par David Lapoujade, Paris, Les éditions de Minuit, 2002.
IM – *Cinéma 1: L'Image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.
IT – *Cinéma 2: L'Image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.
LS – *Logique du sens* [1969], Paris, Les éditions de Minuit, 2002.
MP – com Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux* [1972], Paris, Les éditions de Minuit, 2001.
Nph – *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
PP – *Pourparlers 1972 – 1990* [1990], Paris, Les éditions de Minuit, 2009.
PCK – *La Philosophie critique de Kant* [1963], Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
PS – *Proust et les signes* [1964], Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
QP? – com Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 3 : Qu'est-ce que la philosophie?* [1991], Paris, Les éditions de Minuit, 2005.

INTRODUÇÃO

Não se tratava de aplicar a filosofia ao cinema mas íamos directamente da filosofia ao cinema. E o inverso também: íamos directamente do cinema à filosofia.

Gilles Deleuze¹

A única coisa verdadeira é a memória mas a memória é uma invenção. No fundo, a memória... Quer dizer, no cinema a câmara pode fixar o momento, mas esse momento já passou. No fundo, o que ele traça é um fantasma desse momento. E já não temos a certeza se esse momento existiu fora da película. Ou a película é uma garantia da existência desse momento? Não sei... ou disso sei cada vez menos. Vivemos, afinal, numa dúvida permanente.

Manoel de Oliveira, in *Viagem a Lisboa* (Lisbon Story, 1994) de Wim Wenders

Gilles Deleuze cria os conceitos filosóficos de *imagem-movimento* e de *imagem-tempo* a partir da materialidade das imagens cinematográficas. Tendo como ponto de partida o movimento reversível que ocorre entre cinema e filosofia, relacionamos *A Imagem-movimento* (1983) e *A Imagem-tempo* (1985) defendendo a hipótese de o cinema ter uma função filosófica concreta no seu pensamento *quando* o relacionamos com um sistema filosófico *já fundamentado*, no caso, circunscrito a *Diferença e Repetição* (1968).

A ligação entre cinema e filosofia começa por se revelar uma crítica aos estudos sobre o *movimento* na tradição filosófica. Relativamente à importância filosófica do cinema e, simultaneamente, ao seu esquecimento nas teorias sobre a imagem e pensamento elaboradas no século XX, afirma Gilles Deleuze:

¹ Gilles DELEUZE, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édité par David Lapoujade, Paris, Les éditions de Minuit, 2003, pp. 263-264 (doravante DRF): « Il ne s'agissait pas d'appliquer la philosophie au cinéma, mais on allait tout droit de la philosophie au cinéma. Et inversement aussi, on allait tout droit du cinéma à la philosophie. » [Tradução pessoal].

É muito curioso que Sartre, em *A imaginação*, encare todos os tipos de imagens, excepto a imagem cinematográfica. Merleau-Ponty interessava-se pelo cinema, mas para o confrontar com as condições gerais da percepção e do comportamento. A situação de Bergson, em *Matéria e Memória* é única. Ou antes é *Matéria e Memória* que é um livro único, extraordinário, na obra de Bergson.²

De facto, em 1936, Jean-Paul Sartre publicava *A Imagem*, livro dedicado ao estudo sistemático, histórico e filosófico das Imagens, questionando a relação entre as imagens e o pensamento. Procurando as origens de uma tese que considera “ingénua” relativamente a esta questão, Sartre remonta aos Epicuristas, passando pela filosofia de Descartes, Espinosa, Leibniz e Hume, antes de culminar o seu estudo com a concepção de Imagem em Edmund Husserl. Henri Bergson é igualmente um dos pensadores abordados, na medida em que tanto *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889) como *Matéria e Memória* (1896) são consideradas duas obras fundamentais na “revolução filosófica”³ efectuada no final do século XIX que descartava definitivamente uma ontologia ingénua, do senso comum, que tendia a “coisificar” as imagens em relação às coisas que representavam, isto é, como uma cópia ou simulacro da realidade. Para além disso, e de um modo relacionado, essa tese tendia, igualmente, a inferiorizar, do ponto de vista ontológico, as imagens (cópias) em relação às coisas de que são uma representação. Contra uma “imagem-coisa”, Sartre procura uma “imagem-pensamento”. Porém, o seu “anti-bergsonismo” impede-o de valorizar a posição bergsoniana em prol de uma incompatível perspectiva fenomenológica⁴.

Alguns dos mais relevantes textos teóricos sobre cinema procuraram destacar possíveis encontros e influências entre cinema e filosofia: em 1945, Maurice Merleau-

² Gilles DELEUZE, *Conversações 1972-1990*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de Século, 2003, pp. 72-73; *Pourparlers 1972 – 1990* [1990], Paris, Les éditions de Minuit, 2009, p. 69 (doravante PP): « Il est curieux que Sartre, dans *L'imaginaire*, envisage tous les types d'images, sauf l'image cinématographique. Merleau-Ponty s'intéressait au cinéma, mais pour le confronter aux conditions générales de la perception et du comportement. La situation de Bergson, dans *Matière et mémoire*, est unique. Ou plutôt c'est *Matière et mémoire* qui est un livre unique, extraordinaire, dans l'œuvre de Bergson. »

³ Jean-Paul SARTRE, *A Imagem* [1936], trad. Manuel João Gomes, Lisboa, Difel, 2002, p. 41.

⁴ Gilles DELEUZE, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, p. 90 (doravante IM).

Ponty (1908-1961) escreve “O cinema e a nova psicologia”⁵; em 1946 são publicados os livros *A inteligência de uma máquina* de Jean Epstein⁶ e *Ensaio sobre os princípios de uma filosofia do cinema* de Gilbert Cohen-Séat, no qual o autor defende que o cinema é “expressão de um pensamento visível” e colectivo que, no limite, estabelece “o logos como uma experiência unificada”⁷. Todavia, a principal referência para os livros escritos por Gilles Deleuze em 1983 e 1985, recairá justamente nos trabalhos de Henri Bergson, principalmente nas teorias sobre o movimento expostas em *Matéria e Memória* e *A evolução criadora*. Deter-nos-emos extensamente numa análise das razões para uma tal leitura.

Deste modo, consideramos pertinente voltar a colocar a questão – “Qual a relação entre a imagem e o pensamento?” – mas agora para a confrontar com as imagens *cinematográficas* relativamente à ligação que têm com o pensamento *filosófico*. O que significa fazer filosofia através das imagens de cinema e quais as diferenças entre uma filosofia do cinema, uma teoria do cinema e uma estética do cinema? Assim, este trabalho de investigação apresenta criticamente algumas respostas para estas questões colocadas pela Filosofia do Cinema a partir de uma leitura do pensamento de Gilles Deleuze. Apresentamos o cinema como uma forma de arte cujo mecanismo automático do seu dispositivo pode não só reflectir *modos de pensar*, como também obrigar o espectador a pensar, levando-o a questionar sobre o que significa pensar as imagens artísticas *em concreto: pensar com* os planos cinematográficos. O cinema não é, neste sentido, considerado como um mero pretexto para a filosofia reflectir sobre as imagens e sobre os planos cinematográficos. Antes pelo contrário, analisaremos o(s) modo(s) como o cinema pensa através dos seus próprios meios – planos, enquadramentos, argumentos, ritmos, montagem, etc.

⁵ Referimo-nos a « Le cinéma et la nouvelle psychologie », conferência proferida no Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, posteriormente publicada em Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et Non-Sens* [1948], Paris, Éditions Nagel, 1966, pp. 61-75.

⁶ Jean EPSTEIN, *L'intelligence d'une machine*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1946.

⁷ Gilbert COHEN-SÉAT, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1946, pp. 180-181: « Le cinéma, expression d'une pensée visible, tendrait à instituer du logos comme une expérience unifiée. » Segundo nos indica Francesco Casetti, as ideias e as investigações de Gilbert na recente área da filmologia, foram muito bem recebidas em França. Em 1947, são fundados o Instituto de Filmologia da Universidade de Paris e a Revue Internationale de Filmologie. Cf. Francesco CASETTI, *Theories of Cinema: 1945-1995*, Austin, University of Texas Press, 1999, p. 92.

Por outro lado, tendo como objectivo a criação de uma nova imagem do pensamento, de uma imagem moderna do pensamento, tal como esta é conceptualizada por Gilles Deleuze, a saber, enquanto crítica de uma imagem dogmática e clássica do pensamento, este trabalho esclarece dúvidas concernentes às afinidades entre filosofia e cinema, apresentando sugestões de interpretação para esta área científica, procurando, de uma forma sistemática, o diálogo entre duas abordagens filosóficas distintas, a analítica e a continental⁸.

Na primeira parte do trabalho (Capítulo I: O Problema do Cinema em Gilles Deleuze) evidenciaremos as origens e a formação de uma filosofia do cinema em Gilles Deleuze procurando, igualmente, expor o impacto que o seu pensamento teve num território que, defendemos, ele próprio começou por povoar conceptualmente. Para tal, analisaremos as ligações entre cinema e filosofia através da leitura das duas diferentes imagens do pensamento (a imagem dogmática e a nova imagem do pensamento) que correspondem a duas semióticas, ou regimes da imagem cinematográfica (da imagem-movimento do cinema clássico e da imagem-tempo do cinema moderno), expostas em *A Imagem-movimento* e *A Imagem-tempo*. Pretendemos ainda estabelecer uma ligação directa com a obra filosófica de Deleuze, principalmente com *Diferença e Repetição* (de 1968) e com *O que é a filosofia?* (de 1991), um dos livros escritos em parceria com Félix Guattari compondo a terceira parte da série *Capitalismo e Esquizofrenia*.

Iniciamos o percurso com a ideia deleuziana de que não poderá haver um só começo, devidamente designado e limitado, para analisar esta questão: relativamente às interferências entre filosofia e cinema, é, de todo, indiferente começarmos pelo cinema ou pela filosofia, quando estas disciplinas *deslizam* uma para a outra de uma

⁸ Este é precisamente um dos objectivos de *Postanalytic and Metacontinental, Crossing Philosophical Divides*, reunião de diversas contribuições que procuram encontrar pontes de diálogo e de consonância entre tradições filosóficas separadas, a continental e analítica, através do desafio colocado por filósofos “meta-continetais” e “pós-analíticos”; q.v. Jack REYNOLDS et al. (ed.), *Postanalytic and Metacontinental, Crossing Philosophical Divides*, Londres/Nova Iorque, Continuum, 2010.

forma imperceptível e reversível. No entanto, e porque procuramos também acompanhar a *criação* de um conceito (a nova imagem do pensamento), começamos por uma análise dos textos de cinema e filosofia para, no final, chegarmos ao problema da natureza da filosofia e dos conceitos. Estas serão as grandes questões que orientam as leituras na segunda parte do trabalho (Capítulo II: O Problema do Pensamento em Gilles Deleuze).

A Filosofia do Cinema ganhou nas últimas três décadas uma grande projecção académica, permitindo a sua confirmação enquanto área de investigação independente, ainda que dialogante, da estética e da filosofia da arte. Após décadas de indeterminação entre os estudos de cinema e a crítica cinematográfica, da qual resultaram diferentes metodologias relativamente ao modo de compreender a função filosófica do próprio cinema, hoje a questão mais abordada nesta área passa justamente pelas afinidades entre filosofia e cinema.

Dada a diversidade de estudos, recorreremos à premissa defendida por Gilles Deleuze de que o cinema criou uma nova imagem do pensamento. Assim, a situação histórica posterior à Segunda Guerra Mundial permitiu uma reavaliação da arte cinematográfica, reavaliação que se manifestou em novos tipos e escolas de cinema, em novas estéticas, que quebraram com o esquema tradicional sensório-motor e narrativo da imagem-movimento presente no cinema clássico. Essa ruptura possibilitou à imagem-tempo directa mostrar o tempo tal como ele é, ou seja, deslocado, sem continuidade espaço-temporal e coexistindo com o espectador. Ora, podemos encontrar esta imagem-tempo directa especificamente num tipo de cinema cerebral que retira da *inércia* intelectual o “autómato espiritual” (conceito de Espinosa) do espectador da imagem-movimento. Neste sentido, cineastas contemporâneos como Terrence Malick, Michael Haneke ou Quentin Tarantino (alguns dos autores que serão alvo de estudo), ao criarem filmes perturbantes, espaço-temporalmente desconexos e intencionalmente auto-reflexivos e averiguadores de uma História comum, cumprem actualmente este projecto de nos obrigar a pensar. Neste sentido, continuam a propiciar um terreno fértil para a presente investigação filosófica em cinema.

Assim, na última parte (Capítulo III: Pensamento, Filosofia e Cinema) pretendemos desenvolver duas abordagens diferentes que ocupam um lugar de destaque neste debate actual: analisaremos, por um lado, uma concepção céptica da relação entre filosofia e cinema, concepção que defende que o cinema é um campo privilegiado para a ilustração de questões filosóficas sendo, neste sentido, um recurso pedagógico útil ao ensino da filosofia; e, por outro, examinaremos uma segunda concepção mais problemática que assevera ser o cinema uma contribuição *não linguística* para a filosofia, situação que engendra questões importantes, nomeadamente a questão específica da relação com a própria disciplina filosófica.

Evidenciamos na filosofia de Gilles Deleuze o projecto de criação de uma nova imagem do pensamento em oposição directa à imagem dogmática. A relevância actual desta crítica prende-se, essencialmente, com um debate relativo à possibilidade de ser o cinema a arte por excelência que permite a criação desta nova imagem. É precisamente esta hipótese que seguimos através da leitura e definição da imagem dogmática do pensamento nos textos *Proust e os signos*, *Nietzsche e a filosofia* e *Diferença e Repetição*. Para tal, distinguiremos, entre outras, as ideias deleuzianas de movimento, tempo, todo, automatismo, conceito filosófico, potência e impotência do pensamento.

Seguindo o próprio método deleuziano, próximo da materialidade concreta dos objectos analisados, queremos pensar *com* os filmes, *a partir dos* filmes e das ideias que os cineastas, de uma forma semelhante ao trabalho filosófico, pensaram *com* imagens. Assim, a leitura dos textos escritos citados será complementada com a visualização dos filmes que serão objecto de estudo, na sua maioria, de acordo com a interpretação que Deleuze fez dessas filmografias: a filmografia de Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock, Jacques Tati, Jean-Luc Godard, Andrei Tarkovsky, mas também de Terrence Malick, Michael Haneke e Quentin Tarantino, entre muitos outros⁹. Apenas

⁹ Q.v. filmografia no final do trabalho.

com esta complementaridade entre o texto filosófico escrito e a imagem cinematográfica será possível compreender o estreito vínculo entre filosofia e cinema, porque defendemos que haverá um maior benefício para esta compreensão quando os filmes não são reduzidos aos argumentos ou a um resumo das ideias expostas, das intenções do realizador. Antes pelo contrário: os argumentos que interessam ao trabalho filosófico permanecem incompletos sem as observações necessárias relativamente a técnicas exclusivamente cinematográficas, que podem dar um contributo à filosofia do cinema.

Deste modo, e em forma de resumo, serão três os principais objectivos a que nos propomos:

1) Compreender a actualidade e a relevância de *A Imagem-movimento* e *A Imagem-tempo* nos estudos filosóficos de cinema; para tal iremos relacionar o *corpus* teórico dedicado ao cinema com a filosofia de Deleuze e relacionar a definição de “imagem do pensamento” exposta em *Nietzsche e a filosofia* (1962), *Proust e os signos* (1964) e *Diferença e Repetição* com a definição de “filosofia” em *O que é a filosofia?* (1991);

2) Relacionar os textos filosóficos deleuzianos com as imagens cinematográficas e com casos concretos de filmes, de modo a analisar a afinidade que há entre o texto filosófico escrito e as imagens cinematográficas no que à expressão de “pensamento” dizem respeito;

3) Por último, compreender a actualidade do pensamento deleuziano através da crítica e diálogo com pensadores tão díspares na abordagem teórica ao cinema quer temporalmente, quer metodologicamente como Maurice Merleau-Ponty, André Bazin, Stanley Cavell, Noël Carroll ou David Rodowick.

Finalmente, procuramos ainda recuperar “o espanto e o assombro” perante a leitura de *A Imagem-movimento* e *A Imagem-tempo* através da sua recepção, tão bem

exposta por Raymond Bellour na abertura do “Colóquio Internacional de Filmologia: Gilles Deleuze, o cinema” ocorrido em Weimar em Outubro de 1995:

Gostaria de tentar encontrar [...] o espanto e o assombro que senti quando li, pela primeira vez, esses livros que passaram como uma bola de fogo no céu da teoria do cinema, da teoria francesa do cinema na qual participam mas da qual são também estrangeiros.¹⁰

¹⁰ Raymond BELLOUR, « Penser, raconter le cinéma de Gilles Deleuze » in Oliver FAHLE/Lorenz ENGELL (dir.), *Der film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, Weimar/Paris, Verlag der Bauhaus Universität Weimar/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 23: « Je voudrais essayer de retrouver [...] l'étonnement et la sidération qui ont été les miens lorsque j'ai lu pour la première fois ces livres qui sont passés comme un aérolithe dans le ciel de la théorie du cinéma, la théorie française du cinéma dont ils participent, mais à laquelle ils sont aussi étrangers. » [Tradução pessoal]

O cineasta Manoel de Oliveira encarna na perfeição o tão desejado encontro entre cinema e filosofia: Oliveira sente-se estimulado com os desafios lançados na conferência da FEMIS (Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son, actualmente École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son), “O que é o acto de criação?”, e escreve a Deleuze em Maio de 1991: Manoel de OLIVEIRA, « Une idée de cinéma » in *Cahiers du cinéma*, n. 497, décembre, 1995, pp. 44-45 (excerto da carta). Cf. Réda BENSMAÏA, “Postcolonial Haecceities” in Paul PATTON/Simone BIGNALL (ed.), *Deleuze and the Postcolonial*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2010, p. 123.

CAPÍTULO I:
O PROBLEMA DO CINEMA EM GILLES DELEUZE

I.1. DO CINEMA À FILOSOFIA: TER UMA IDEIA EM CINEMA, TER UMA IDEIA EM FILOSOFIA

*O cinema é o movimento do pensamento. O cinema é deleuziano.*¹¹

A arte cinematográfica está, de acordo com o ponto de vista que agora encetamos e seguiremos, na origem dos processos de criação de uma nova imagem do pensamento. Consequentemente, o cinema será por nós considerado não apenas como uma forma artística cuja técnica comporta, necessariamente, um mecanismo automático de reprodução mas, sobretudo, como uma arte que reflecte novos modos de pensar ou, para sermos mais concretos, uma arte que reflecte outras modalidades do próprio pensamento filosófico. Assim, o cinema é compreendido não apenas como um exemplo artístico, inserido numa determinada estética e filosofia da arte, mas, acima de tudo, como um exemplo de uma *prática* filosófica que inaugura e povoa uma determinada filosofia *do* cinema.

Contudo, e antes de especificarmos no que consistirá uma nova imagem do pensamento que tenha origem nos processos cinematográficos, tema da presente dissertação e que nos orientará nas futuras leituras da obra de Gilles Deleuze, devemos começar por distinguir o que se entende quer por uma *teoria* do cinema, quer por uma *filosofia* do cinema. Partimos da questão colocada pelo filósofo no final de *A Imagem-tempo* a propósito da relação entre teoria e prática cinematográfica nos autores dos *Cahiers du cinéma*: “qual a utilidade dos livros teóricos sobre o cinema?”¹².

¹¹ Serge TOUBIANA, « Le cinéma est deleuzien » in *Cahiers du cinéma*, n. 497, décembre, 1995, p. 21.

¹² Gilles Deleuze encerra deste modo *L'Image-temps*: « Il arrive qu'on mette en doute l'utilité de livres théoriques sur le cinéma. (...) Godard aime à rappeler que, quand les futurs auteurs de la nouvelle vague écrivaient, ils n'écrivaient pas sur le cinéma, ils ne faisaient pas une théorie, c'était déjà leur manière de faire des films. » [Tradução pessoal] cf. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, p. 365 (doravante IT).

Neste caso, a revolução principiada pelo tom, deliberadamente comprometido do ponto de vista estético mas também político, da crítica e análise elaboradas pelos críticos dos *Cahiers du cinéma* não é reconhecida como sendo uma mera teoria. A teoria filosófica deverá ser tão *concreta* quanto o seu objecto de estudo, neste caso, o cinema. Ou seja, a teoria *per se* não existe abstractamente mas precisa de ser criada, trabalhada, de tal modo que uma teoria do cinema não dirá respeito à arte cinematográfica mas, ao invés, aos seus *conceitos*, aos conceitos que nos são facultados pela própria arte. Uma teoria é, deste modo, uma actividade criativa dependente, por sua vez, do trabalho filosófico. Tal como a crítica de cinema tinha sido, em primeiro lugar, uma *prática* cinematográfica para os próprios teóricos e críticos dos *Cahiers du cinéma*.

Assim, em Deleuze, uma filosofia do cinema não se limita a ser a elaboração de um *corpus* filosófico *sobre* o cinema, no mesmo sentido em que a teoria não se limita à reflexão de hipóteses abstractas. Por exemplo, a análise que Noël Carroll¹³ faz de uma filosofia do criticismo esclarece inteiramente o que defendemos estar em causa naquilo que podemos resumir segundo a fórmula “Filosofia de X”: segundo este modelo, uma “Filosofia do cinema” corresponderia a uma reflexão sobre o cinema na qual o cinema participaria como uma instância de *segunda ordem*. Segundo este paradigma, o conteúdo da análise reflexiva – no caso, o cinema – diz já respeito a uma prática, logo, é algo que pré-existe à própria reflexão filosófica.

Através do pensamento de Gilles Deleuze, pretendemos compreender de que modo é que o cinema, ainda que seja uma instância anterior, pré-existente à sua reflexão filosófica, possa ter tido, no seu pensamento, uma função mais orgânica e indispensável (de acordo com o segundo ponto de vista declarado na nossa “Introdução”). Neste caso, uma “filosofia do cinema” aproximar-se-á mais da coerência interna que há, por exemplo, na sua estética, epistemologia ou ontologia¹⁴, ou seja, da coerência segundo a qual o pensamento filosófico cria internamente o seu assunto

¹³ Noël CARROLL, *On Criticism*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2009, pp. 2-3.

¹⁴ Os equívocos relacionados com o termo “ontologia” no pensamento de Deleuze foram largamente desenvolvidos por François Zourabichvili: não há uma ontologia deleuziana no sentido de um primado do Ser mas uma reavaliação e mudança do conceito – do *É* pelo *E*, reavaliação a que regressaremos. Sobre este esclarecimento leia-se François ZOURABICHVILI, « Introduction inédite » in François ZOURABICHVILI/Anne SAUVAGNARGUES/Paula MARRATI, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 6-9.

(conteúdo) da análise reflexiva: em oposição a um tipo de metadiscurso filosófico, por vezes vazio, Deleuze defende que o pensamento é ele próprio uma *prática*. Uma filosofia do cinema torna-se, assim, numa prática conceptual sobre uma prática artística.

Segundo esta perspectiva, *A Imagem-movimento* e *A Imagem-tempo* não se tornaram apenas livros fundamentais para a filosofia do cinema ou para os estudos e teorias sobre o cinema; eles são também uma peça fundamental no próprio pensamento deleuziano como um todo, como um *sistema*, como uma prática, isto é, eles apresentam, na base dos seus argumentos e exemplos cinematográficos, uma filosofia da *diferença* tal como é desenvolvida a partir de *Diferença e Repetição* (1968). Além disso, estes livros esboçam uma redefinição da filosofia enquanto “criação de conceitos” que será posteriormente desenvolvida em *O que é a filosofia?* (1991).

No entanto, se a teoria em sentido estrito aborda o cinema como um objecto de estudo como tantos outros, como uma instância de *segunda ordem*, a filosofia deleuziana, por seu lado, procura nele a criação de conceitos; será através da arte cinematográfica que nos descobrimos no campo filosófico *tal como* tinha sido através da crítica de cinema que os críticos da *nouvelle vague* se descobriram na realização de filmes. De acordo com a declaração de Deleuze, *A Imagem-tempo* não termina no campo cinematográfico mas *no* campo filosófico. Porém, Deleuze nunca estivera no campo estritamente teórico. Ou seja, os conceitos de cinema criados por Deleuze são concedidos pela própria filosofia: os conceitos de cinema não estão dados *no* cinema; eles são, na verdade, conceitos filosóficos, criados a partir das ideias dessa arte em concreto e não das teorias sobre o cinema. É neste sentido que uma filosofia do cinema é compreendida por Deleuze como uma “prática conceptual”, “o próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, na qual a filosofia deve fazer teoria como prática conceptual”¹⁵.

Deste modo, fazemos teoria sobre determinados assuntos, por exemplo, sobre alguns elementos cénicos ou técnicos ou sobre os efeitos de um filme no espectador – isto é, uma teoria do cinema dirá respeito “ao que nós pensamos” relativamente aos

¹⁵ IT 365: « C’est une pratique des concepts »; IT 366: « Le cinéma lui-même est une nouvelle pratique des images et des signes, dont la philosophie doit faire la théorie comme pratique conceptuelle. » [Tradução pessoal]

filmes. Por outro lado, a filosofia diz respeito à criação de conceitos, a um movimento reflexivo que envolve o seu fundamento – isto é, a filosofia do cinema diz respeito “ao como é que nós pensamos” esses filmes. Assim, teoria e filosofia respondem diferentemente aos mesmos problemas: a teoria, enquanto base metodológica para analisar *qualquer* filme segundo um determinado assunto (produção, distribuição, autor, género, etc.), procura uma solução para os novos problemas. Pelo contrário, na filosofia, disciplina aqui compreendida no sentido deleuziano, não há soluções nem verdades: ela própria é naturalmente problemática e problematizante, é um permanente sentimento de perplexidade perante os obstáculos e as resistências – por exemplo, perante o impensável. Como veremos, o conceito filosófico não é compreendido como uma solução de um problema mas a sua natureza é, ela própria, problemática. O que procuramos nos filmes não é o seu enquadramento num modelo já conhecido, mas a sua *diferença*. Por este motivo, a filosofia do cinema em Deleuze engloba *os dois movimentos* (da filosofia ao cinema e vice-versa) de tal modo que, no seu percurso, Deleuze começa com o questionamento filosófico, passa pela análise de diversas imagens e planos cinematográficos para regressar à filosofia e não para ficar na mera teoria e crítica dos filmes¹⁶.

¹⁶ David N. RODOWICK, “An Elegy for Theory” in *October* 121, summer, 2007, pp. 99-110.

A aproximação de Gilles Deleuze ao mundo do cinema começa em *George qui?* (filme de 1973 sobre George Sand), filme no qual tem um pequeno papel como actor. Em 1974, escreve o seu primeiro texto sobre um filme, *Les autres* de Hugo Santiago, dando especial destaque ao argumento, escrito pelo realizador, Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, e à “mobilidade” espacial da câmara¹⁷. Numa entrevista aos *Cahiers du cinéma*, Deleuze explica de que modo é que o cinema entrou na sua vida e no seu pensamento, segundo a sua experiência pessoal como espectador:

Eu era estudante de filosofia e não era idiota ao ponto de querer fazer uma filosofia do cinema, mas um encontro impressionava-me: gostava de autores que exigiam que introduzíssemos movimento no pensamento, o movimento «verdadeiro».¹⁸

Em que sentido é que devemos compreender a afirmação do carácter *inexequível* de uma filosofia do cinema, tendo em conta a importância que o cinema teve no seu pensamento? Deleuze afirma que nunca quisera fazer uma filosofia do cinema no sentido analisado anteriormente: como uma reflexão *sobre* o cinema¹⁹. A sua intenção era a de ir *directamente* de um campo para o outro através daquilo que cinema e filosofia partilhavam – através dos seus problemas comuns. Ou seja, ele pretendia elaborar uma filosofia do cinema mas pela prática conceptual e, tal como refere logo no início de *A Imagem-movimento*, pretendia igualmente criar uma filosofia que conseguisse revelar que é o próprio cinema a impor um *novo modo de pensar* as imagens²⁰.

As consequências da demarcação entre elaborar uma teoria sobre o cinema, enquanto *reflexão* sobre o cinema, e uma filosofia do cinema, enquanto *prática*

¹⁷ « Un art de planteur » in Gilles DELEUZE, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édité par David Lapoujade, Paris, Les éditions de Minuit, 2002, pp. 401-403 (doravante ID).

¹⁸ Gilles DELEUZE, « Le cerveau, c'est l'écran », entrevista com Alain Bergala, Pascal Bonitzer, Marc Chevré, Jean Narboni, Charles Tesson e Serge Toubiana, publicada inicialmente nos *Cahiers du cinéma* n. 380, Fevereiro de 1986 e republicada em DRF, pp. 263-271: « J'étais étudiant en philosophie, et je n'étais pas bête au point de vouloir faire une philosophie du cinéma, mais une rencontre m'impressionnait: j'aimais des auteurs qui réclamaient qu'on introduise le mouvement dans la pensée, le “vrai” mouvement. » [Tradução pessoal]

¹⁹ Por exemplo, Deleuze afirma em PP 166: « En fait, ce qui importe, c'est de retirer au philosophe le droit à la réflexion «sur». Le philosophe est créateur, il n'est pas réflexif. »

²⁰ IM 7.

conceptual, ecoam, de algum modo, nas palavras finais de *A Imagem-tempo* que impregnam sub-repticiamente as afinidades que procuramos no interior da própria *filosofia deleuziana* (correspondente ao primeiro ponto de vista enunciado na nossa “Introdução”): “De modo que há sempre uma hora, meio-dia/meia-noite, onde já não é necessário perguntar ‘o que é o cinema?’ mas ‘o que é a filosofia?’ ”²¹. Apesar das inúmeras análises de filmes, das longas descrições de cenas específicas escolhidas pela sua relação com o que se quer pensar, apesar da teoria do cinema que encontramos em Deleuze (teoria no sentido de uma reflexão que tem o cinema como *objecto* de estudo), há, para lá desses casos de estudo, um percurso filosófico que relaciona cada conceito cinematográfico com os conceitos filosóficos.

“O afecto, o percepto e o conceito são três potências inseparáveis, vão da arte à filosofia e vice-versa”²², confirmará mais tarde Deleuze. O cinema poderia ser considerado como um objecto de estudo entre outros tal como já o tinha sido a pintura de Francis Bacon ou a escrita de Marcel Proust, de Franz Kafka, de Herman Melville, de Heinrich von Kleist ou de Lewis Carroll (entre muitos outros artistas analisados pelo filósofo ao longo da sua obra). O movimento recíproco indicado ocorre, de facto, entre a filosofia e *a arte em geral*. Porém, a nossa análise incidirá apenas na arte cinematográfica e em alguns dos problemas por ela suscitados, nomeadamente o problema da passagem do tempo, da relação entre passado, presente e futuro, e das afinidades entre plano de imanência e plano de composição.

Tal como o próprio filósofo defende, se há um movimento recíproco entre a arte em geral e a filosofia, e se passamos naturalmente da filosofia para o cinema em particular, também naturalmente percorremos o caminho inverso, do cinema para a filosofia: “Não se tratava de aplicar a filosofia ao cinema mas íamos directamente da filosofia ao cinema. E o inverso também: íamos directamente do cinema à filosofia.”²³ Mas de tal modo que, no final da classificação das imagens cinematográficas,

²¹ IT 366: « Si bien qu'il y a toujours une heure, midi-minuit, où il ne faut plus se demander 'qu'est-ce que le cinéma ?', mais 'qu'est-ce que la philosophie ?' » [Tradução pessoal]

²² Gilles DELEUZE, *Conversações*, p. 187 [ligeiramente modificado]; PP 187: « L'affect, le percept et le concept sont trois puissances inséparables, elles vont de l'art à la philosophie et l'inverse. »

²³ DRF 263-264. E, de seguida: « Le cinéma ne met pas seulement le mouvement dans l'image, il le met aussi dans l'esprit. La vie spirituelle, c'est le mouvement de l'esprit. On va naturellement de la philosophie au cinéma, mais aussi du cinéma à la philosophie. »

classificação nascida da urgência criadora da filosofia, já não perguntaremos qual é a natureza do cinema mas qual é a natureza da filosofia.

Afinal, qual a verdadeira relação-interferência entre a filosofia e a arte?

A arte e a filosofia recortam o caos, e enfrentam-no, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de o povoar, constelações de universos ou afectos e perceptos num caso, complexões de imanência ou conceitos noutra. A arte não pensa menos do que a filosofia, mas pensa através de afectos e perceptos.

O que não impede que as duas entidades passem muitas vezes de uma para a outra, num devir que as arrasta a ambas, numa intensidade que as co-determina.²⁴

De seguida, Gilles Deleuze e Félix Guattari reafirmam o nível de familiaridade desta relação-interferência:

É que o conceito como tal pode ser conceito de afecto, tanto quanto o afecto, afecto de conceito. O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar de um para o outro, a ponto de alguns lados de um serem ocupados por entidades do outro.²⁵

Assim, um pensador (não apenas o filósofo mas também o artista) pode instaurar um novo *plano de imanência*, ou uma *nova imagem do pensamento*, sem o povoar com conceitos (filosóficos) mas com entidades, figuras estéticas, pictóricas ou mesmo cinematográficas. E o inverso poderá, claro, igualmente ocorrer: podemos

²⁴ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, *O que é a filosofia?*, trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1992, p. 61; *Capitalisme et schizophrénie 3 : Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris, Les éditions de Minuit, 2005, p. 64 (doravante QP?): « L'art et la philosophie recoupent le chaos, et l'affrontent, mais ce n'est pas le même plan de coupe, ce n'est pas la même manière de le peupler, ici constellations d'univers ou affects et percepts, là complexions d'immanence ou concepts. L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts.

Ce qui n'empêche pas que les deux entités passent souvent l'une dans l'autre, dans un devenir qui les emporte toutes deux, dans une intensité qui les co-détermine. »

²⁵ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 61; QP? 65 « C'est que le concept comme tel peut être concept d'affect, autant que l'affect, affect de concept. Le plan de composition de l'art et le plan d'immanence de la philosophie peuvent se glisser l'un dans l'autre, au point que des pans de l'un soient occupés par des entités de l'autre. » O conceito de *plano de imanência* é posterior a *Diferença e Repetição*.

instaurar um novo plano de composição povoado por personagens conceptuais. Como Deleuze afirma relativamente ao trabalho conjunto com o psicanalista Félix Guattari: “A pares pretendíamos ser o Humpty Dumpty ou o Bucha e Estica da filosofia. Uma filosofia-cinema.”²⁶

Em 1987, a 17 de Março, alguns anos apenas após a redacção dos dois volumes sobre a sua filosofia do cinema, Gilles Deleuze dá uma conferência na FEMIS intitulada “O que é o acto de criação?”²⁷ e dedicada à argumentação do que significa ter uma ideia. Deleuze questiona o que é ter uma ideia em cinema, em filosofia ou, aliás, em qualquer área, começando por afirmar que, para além da raridade que é ter uma ideia, não se tem ideias em geral mas sempre num campo específico: isto é, os pensamentos são sempre algo de *concreto*, de imanente às imagens e não algo separado destas. Devemos, no entanto, ter em atenção a distinção deleuziana entre “ideia” e “conceito”: a ideia é, para Deleuze, uma imagem que nos faz pensar, uma imagem *pensativa* que é, por natureza, pensamento *em potência*, e é deste modo que, consequentemente, o cinema se poderá encontrar “cheio de ideias”²⁸. Relativamente ao conceito, enquanto condição necessária ao exercício do pensamento filosófico, trata-se de uma criação exclusiva da filosofia. Compete ao filósofo a obtenção em potência dos conceitos. Assim, um conceito é uma multiplicidade de componentes ou de “variações”, é uma singularidade ou “um traço intensivo”²⁹. Ou seja, o conceito não é um universal geral mas um particular: trata-se de *um* mundo possível, de *uma* vida.

²⁶ Nota de G. Deleuze à edição italiana de *Lógica do Sentido*, cf. DRF 60: « A deux, nous voudrions être l’Humpty Dumpty ou les Laurel et Hardy de la philosophie. Une philosophie-cinéma. » [Tradução pessoal] O encontro e a mútua influência entre Guattari e Deleuze são historicamente apresentados de uma forma sintética no « Prólogo » da biografia escrita por François Dosse, principalmente a nível conceptual. Cf. François DOSSE, *Gilles Deleuze et Félix Guattari – Biographie Croisée*, Paris, La Découverte, 2007, pp. 11-29.

²⁷ Gilles DELEUZE, « Qu’est-ce que l’acte de création? », republicada em DRF, pp. 291-302. Esta conferência está disponível no terceiro dvd de Gilles DELEUZE/ Claire PARNET, *Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions de Montparnasse, 2004, 3 DVD.

²⁸ DRF 194; DRF 197: « Ce que j’appelle Idées, ce sont des images qui donnent à penser » [Tradução pessoal]

²⁹ QP? 25.

“Neste sentido o conceito é realmente acto de pensamento, o pensamento operando a uma velocidade infinita (e, todavia, maior ou menor).”³⁰

Mas, a questão que pretendemos evidenciar nas páginas seguintes diz respeito à actividade criativa da filosofia: uma actividade *autopoiética*. De acordo com a afirmação deleuziana de que a filosofia não se define nem pela contemplação, nem pela reflexão em abstracto sobre um assunto qualquer, como “Filosofia de X”, compreendemos, desse modo, como é que ela se poderá caracterizar, por seu lado, como uma actividade criadora, inventiva, e não reflexiva ou contemplativa.

A filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou fabricar conceitos, dado que os conceitos não são necessariamente formas, descobertas ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em *criar* conceitos.³¹

Se o que é próprio da filosofia é criar *conceitos* (que não se confundem com ideias gerais ou abstractas), à arte em geral compete criar *perceptos e afectos* (que não se confundem com percepções ou sentimentos). Cada domínio terá os seus conteúdos exclusivos ainda que as duas disciplinas comuniquem entre si através da partilha de uma actividade criadora. Se a filosofia tem conteúdos próprios, os conceitos, também o cinema em particular terá conteúdos exclusivos: os “blocos de espaço-tempo”³², os seus *perceptos e afectos*.

Deste modo, limitar a filosofia à actividade reflexiva ou contemplativa corresponderia, no fundo, a esvaziá-la de toda a importância: considerá-la como uma arte da reflexão corresponde, na verdade, a uma atitude que “lhe tira tudo”³³. Pensando com Espinosa, uma das grandes influências filosóficas para Deleuze,

³⁰ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 26; QP? 26: « Le concept est bien acte de pensée en ce sens, la pensée opérant à vitesse infinie (pourant plus ou moins grande). » Este problema relativamente ao “conceito” enquanto acto de pensamento e à sua relação com as velocidades do cérebro será desenvolvido no capítulo “II.5.2. “O cérebro é o ecrã?” Para um cinema sem câmara” da presente dissertação.

³¹ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 12; QP? 10: « La philosophie n’est pas un simple art de former, d’inventer ou de fabriquer des concepts, car les concepts ne sont pas nécessairement des formes, des trouvailles ou des produits. La philosophie, plus rigoureusement, est la discipline qui consiste à *créer* des concepts. »

³² Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 97; IM 87.

³³ QP? 11.

reforçamos a ideia de que não pensamos sobre o Universo mas *com* o Universo e, mais uma vez, procuramos as condições para que uma filosofia *do* cinema *não seja* uma filosofia *sobre* o cinema (ou que reflecte o cinema).

Se ter uma ideia é um acto raro, único, esse acto revela-se inseparável de um modo de *expressão*, ou de uma certa *imagem do pensamento*. Por exemplo, a dissociação ou *disjunção* entre o som ou palavra e a imagem é uma ideia originariamente cinematográfica (sem que, no entanto, esteja presente em todos os filmes), presente apenas em *alguns casos* concretos como nos filmes de Marguerite Duras ou de Jean-Luc Godard. Deste modo, corresponde, respectivamente, “ao impossível de Duras” ou “ao incomensurável de Godard”³⁴. As ideias filosóficas, quando surgem, encontram-se já encaminhadas por uma imagem do pensamento. Ou seja, as ideias distinguem-se de conceitos filosóficos sendo elas próprias *expressões pré-conceptuais*.

Entre o cinema e a filosofia, os livros de Deleuze reflectem dois movimentos convergentes: os movimentos que caracterizam uma *filosofia-cinema*. Por um lado, reflectem a crise na psicologia tradicional e a crítica ao associacionismo, de algum modo espoletadas com a invenção do cinema nos finais do século XIX e desenvolvidas por Henri Bergson (1859-1941). Para além disso, e apoiado pela classificação geral dos signos feita por Charles Sanders Peirce (1839-1914), Deleuze concilia os textos de Bergson com a lógica semiótica de Peirce através dos três primeiros tipos de imagens-movimento: assim, à imagem-percepção, imagem-acção e imagem-afecção corresponderá, respectivamente, e segundo os termos de Peirce, um *dicissigno*, um *ícone* e um *sinsigno*³⁵. Contudo, o interesse de Deleuze recairá no terceiro tipo semiótico peirciano: o mental. Ícone e índice são duas propriedades reservadas ao carácter realista da natureza fotográfica do cinema, ou seja, o ícone conserva as características do objecto que representa, do objecto que a câmara registou, automaticamente, sem intervenção humana, e o índice alude à acção da luz nos objectos captados. Ora, Deleuze pretendia igualmente um “crepúsculo dos ídolos” e dos ícones, ou uma “subversão do platonismo”, através de uma semiótica

³⁴ IT 237.

³⁵ IM 83ff.

cinematográfica centrada no *mental* e não numa relação de analogia cópia-simulacro – nas relações que apenas a mente constrói e concebe. Assim, percepção, afecção e acção enquanto, respectivamente, reconhecimento do mundo, sentimentos e respostas, correspondem às três variedades que seguem o esquema sensório-motor característico do cinema clássico do regime de imagens-movimento. Por si só, estes três elementos correspondem, também, a uma imagem dogmática: isto é, a ruptura com este esquema sensório-motor, tal como é operada no cinema moderno, corresponde à possibilidade de “arrancarmos perceptos e afectos” às próprias imagens-percepção e imagens-afecção³⁶.

Mas, por outro lado, e tendo em conta a crítica deleuziana a uma imagem dogmática, ou clássica, do pensamento, deparamo-nos com uma outra questão pertinente e que se prende com o facto de Deleuze equiparar os cineastas não só aos pensadores, mas aos *filósofos*. Ao declarar e defender esta ligação inerente, Gilles Deleuze redefine quer os estudos de cinema, quer a própria filosofia tal como esta era pensada no século XX. Nesta aproximação, os realizadores de cinema têm a particularidade de *pensarem* com imagens-movimento e imagens-tempo e, neste sentido, não será absurdo colocar em diálogo a filosofia de Immanuel Kant com as imagens de Jean-Luc Godard, René Descartes com Alain Resnais, Blaise Pascal com Robert Bresson ou mesmo Soren Kierkegaard com Carl Dreyer³⁷.

Considerando o acto crítico estabelecido pela imagem-tempo em relação à imagem-movimento, nomeadamente em relação ao domínio do cliché que estupidifica o espectador, compreendemos que, se os cineastas têm a capacidade de pensar através das imagens, nem todos pensam do mesmo modo. Os cineastas que pensam por imagens-tempo, por uma nova, moderna, imagem do pensamento, estão, de algum modo, a *tematizar* o outro modo de pensar, o modo dogmático (da imagem-movimento, por exemplo). Assim, as ideias deleuzianas que procuraremos esclarecer dizem respeito não só ao cinema, mas principalmente à filosofia, a partir de uma estabelecida distinção entre o trabalho filosófico e a actividade de pensar em geral. Se os cineastas e os teóricos de cinema não carecem da filosofia para analisar e reflectir

³⁶ A questão será retomada no capítulo “III.1.5. Arrancar os perceptos e afectos; destruir o cliché” da presente dissertação.

³⁷ IM 161.

sobre o cinema, a filosofia de Deleuze vai precisar das imagens cinematográficas para o fazer mas unicamente na medida em que estas *provocam* o próprio pensamento. A sua função filosófica remonta-nos à génese do pensamento. E, obrigando-nos a pensar, confrontam o pensamento com o impensável, elemento decisivo para se começar a pensar, segundo Deleuze.

I.2. HENRI BERGSON, DO CINEMATÓGRAFO AO CINEMA

O pensamento de Henri Bergson teve uma influência decisiva na filosofia do cinema elaborada por Gilles Deleuze, sendo uma presença constante nos dois volumes sobre cinema e filosofia escritos nos anos 80 mas estando já presente em alguns dos textos de juventude, nomeadamente em “Bergson 1859-1941” e “O conceito de diferença em Bergson”, ambos datados de 1956³⁸. Porém, não é ainda nestes textos que Deleuze faz a ligação que marcará o seu pensamento: a ligação entre Bergson e o cinema só acontecerá em 1976 com o texto sobre Jean-Luc Godard, “Três questões sobre *Seis vezes dois*”³⁹.

Bergson surge inicialmente, nos textos de 1956, como um filósofo criador de conceitos (*élan vital*, por exemplo) para, numa posterior leitura deleuziana, ser identificado como o pioneiro da filosofia do cinema ao reflectir, pela primeira vez, sobre esta arte em termos da sua *temporalidade*, isto é, através dos seus conceitos de *duração*, *memória* e *virtual*. Estes conceitos serão fundamentais na interpretação temporal da arte cinematográfica que Deleuze irá consequentemente desenvolver. No entanto, esta influência não será, de todo, avaliada plenamente se apenas for considerada como uma mera referência ao pensamento de um outro filósofo segundo o modelo académico da citação. Segundo Deleuze, ser-se influenciado pelo

³⁸ Gilles DELEUZE, « Bergson 1859-1941 » in ID 28-42 e « La conception de la différence chez Bergson » ID 43-72.

³⁹ Gilles DELEUZE, « Trois questions sur *Six fois deux* » in PP 55-66.

pensamento de outro filósofo não corresponde a um movimento unidireccional, de citação, mas antes a uma forma de o recriar e de o complementar. É justamente neste sentido que se compreende que, por exemplo, Éric Alliez tenha afirmado que “o cinema só se vai tornar verdadeiramente “bergsoniano” [...] quando *primeiro* se tornar deleuziano com a “cinematização” do conceito”⁴⁰. Há um “método” deleuziano, muitas vezes incompreendido, um método que recebe, adapta e recria problemas, ideias ou conceitos de outros pensadores, no seu próprio fluxo de pensamento. A força destes movimentos é tal que, por vezes, seguem uma direcção contrária à corrente de pensamento desses mesmos pensadores: neste sentido, e de uma forma provocadora e paradoxal, podemos falar de um “Platão anti-platónico”, de um “sistema em Nietzsche” ou mesmo dos “princípios kantianos para o empirismo transcendental”⁴¹.

Relativamente ao estudo sobre o cinema, esta influência exterior reúne, de uma forma distinta, ideias de filósofos tão díspares como Henri Bergson ou Friedrich Nietzsche e de cineastas de diversas “escolas de cinema” como Sergei Eisenstein, Orson Welles ou Jean-Luc Godard. Como afirmaria François Zourabichvili, está em causa um “discurso indirecto livre”⁴² e dificilmente conseguiremos distinguir, com clareza, as ideias de Deleuze enquanto comentador e crítico de outros filósofos, como acontece, por exemplo, em *Nietzsche e a filosofia* ou mesmo em *Foucault* (1986), das ideias *do seu* pensamento autónomo⁴³. Esta forma de construir, reformular e recriar conceitos de outros pensadores gera, em Deleuze, um complexo sistema de ligações entre conceitos, desde o seu sentido original num determinado filósofo até à sua

⁴⁰ Éric ALLIEZ, “Midday, midnight: the Emergence of Cine-Thinking” in Gregory FLAXMAN (ed.), *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 297: “Cinema will only truly become “Bergsonian” (an idea brought up several times in both *The Movement-Image* and *The Time-Image*) once it has *first* become Deleuzian with regard to the “cinematization” [*la mise-en-cinéma*] of the concept.” [Tradução pessoal, em itálico no original]

⁴¹ Paul PATTON, “Introduction” in Paul PATTON (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell Publishing, 1996, p. 3.

⁴² Há um “discurso indirecto livre” na criação do sistema filosófico de Deleuze, conceito caro ao filósofo: Gilles DELEUZE/Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux* [1972], Paris, Les éditions de Minuit, 2001, p. 97 (doravante MP). Cf. François ZOURABICHVILI, “Six Notes on the Percept (On the Relation between the Critical and the Clinical)” in Paul PATTON (ed.), *op.cit.*, 1996, p. 196. A análise destas influências entre filósofos é justamente o objectivo de Graham JONES/Jon ROFFE (ed.), *Deleuze’s Philosophical Lineage*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

⁴³ Jean-Clet MARTIN, *La Philosophie de Gilles Deleuze* [1993], Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005, p. 11: « La philosophie de Deleuze ne se plie pas volontiers à l’exercice d’un commentaire ni à la forme caricaturale de la thèse avec laquelle son écriture devait rompre sans retour depuis sa rencontre avec Félix Guattari. »

constante recriação através da ligação, por sua vez, com outros conceitos. Idealmente, o seu método filosófico seria o da *colagem*⁴⁴, uma abordagem diferente à História da Filosofia, defendida enquanto *dramatização* de personagens filosóficas, encenação próxima de uma história policial, por vezes com contornos de ficção científica, que lhe permite percorrer vários caminhos entrecruzados, passando pela filosofia, mas também pelo cinema, pela literatura ou pela pintura.

Por outro lado, Deleuze encetou um recente interesse pelo pensamento de Henri Bergson, interesse que hoje permeia diversas disciplinas (como a biologia e a psicologia, por exemplo). Para lá da inevitável questão sobre a “apropriação” deleuziana do pensamento de outros filósofos ou teóricos, parece-nos mais interessante evidenciar o facto de Deleuze ter inaugurado um novo modo de olhar para o pensamento de Bergson, autor que, de acordo com John Mullarkey, será melhor compreendido não como um objecto de curiosidade na História da Filosofia, mas como um pensador *actual*⁴⁵. É como um pensador contemporâneo que Deleuze enceta um diálogo com Bergson. Justamente, em *A Imagem-movimento*, Deleuze começa por recuperar, e contornar, a crítica ao cinema que Bergson elabora em *A evolução criadora*, de 1907, relacionando-a com um livro anterior, *Matéria e Memória*, de 1896. Segundo Deleuze, terá sido neste livro que Bergson, ao mencionar o movimento para lá da nossa percepção natural, *inventa* o próprio conceito de cinema, antes ainda da sua invenção histórica⁴⁶.

Deleuze põe, claramente, Bergson contra si próprio: deste modo, supera a denúncia bergsoniana da ilusão que o cinematógrafo cria (exposta em *A evolução criadora*) com uma *outra* ideia de movimento elaborada igualmente por Bergson (mas exposta numa obra anterior, em *Matéria e Memória*). O cinema não é apenas considerado como a criação de uma ilusão através da representação indirecta de

⁴⁴ Para Deleuze, a filosofia carece de alguém com as capacidades de Max Ernst. Recorre a uma comparação à técnica da colagem, utilizada na pintura, como forma de criação do que seria “um quadro filosófico”; q.v. ID 195-196 e Gilles DELEUZE, *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 4 (doravante DR).

⁴⁵ John MULLARKEY (ed.), *The New Bergson*, Manchester, Manchester University Press, 1999, p. 12: “We might read Bergson anew as a contemporary philosopher rather than a historical curiosity.” [Tradução pessoal]

⁴⁶ Na verdade, o mais correcto seria afirmar que Bergson foi contemporâneo à sua época pois, oficialmente, a primeira exibição pública paga de um filme aconteceu em Paris a 28 de Dezembro de 1895.

tempo resultante do trabalho técnico da montagem de imagens imóveis mas, na sua essência, ele é *tempo puro*, enquanto apresentação *imediata* e *directa* do tempo. Deste modo, o pensamento de Henri Bergson terá um papel fundamental no pensamento de Deleuze, principalmente o primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, desde a leitura mais abrangente da totalidade da sua obra em *O Bergsonismo* (publicado em 1966) até diversas aulas dadas em Vincennes-Saint Denis (Université Paris 8) entre 1981 e 1983. No entanto, nos dois ensaios anteriormente mencionados, ambos publicados em 1956, encontramos um interesse que percorrerá toda a obra de Deleuze: falamos tanto da questão do *tempo*, como da questão da *diferença*. D

Deleuze elaborará quatro comentários a Bergson relativamente ao cinema (sobre as três teses sobre o movimento e as três variedades de imagens-movimento em *A Imagem-movimento* e sobre a memória, lembrança e o passado transcendental em *A Imagem-tempo*), quatro comentários que, no seu todo, procuram *problematizar*, *diferenciar* e *temporalizar*, isto é, seguir as três regras enunciadas do próprio método bergsoniano⁴⁷.

⁴⁷ Deleuze caracteriza o método de Bergson como: « *problématisante* (critique des faux problèmes et invention des vrais), *différenciante* (découpages et recoupements), *temporalisante* (penser en termes de durée). » [Tradução pessoal, em itálico no original] Cf. Gilles DELEUZE, *Le Bergsonisme* [1966], Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 28 (doravante B).

I.2.1. TRÊS TESES SOBRE O MOVIMENTO

Como indicado, *A Imagem-movimento* começa com um primeiro comentário a Henri Bergson, comentário que se vem a desdobrar, por sua vez, na exposição de três teses sobre o movimento a saber:

1) “O movimento e o instante”, distinção que aparta uma concepção “espacializante” do tempo segundo a qual o movimento (presente) não se confunde com o espaço percorrido (passado);

2) “Os instantes privilegiados e os instantes quaisquer”, dois tipos de instantes que estão na base da criação da ilusão do movimento: os instantes privilegiados segundo a ciência antiga e os instantes quaisquer na ciência moderna;

3) “O movimento e a mudança”, com a introdução dos conceitos bergsonianos de *duração*, *todo* e *aberto*.

Antes de avançarmos com a diferenciação de cada elemento, não deixaremos de reforçar a ideia de que podemos encontrar na filosofia de Henri Bergson duas ideias opostas relativamente à, na altura, recente arte cinematográfica: se em *Matéria e Memória* de 1896 as imagens são, segundo a leitura deleuziana, *imediatamente* imagens-movimento, onze anos depois, em *A evolução criadora*, o cinematógrafo é entendido como o resultado do movimento automático que dá vida a imagens imóveis, fixas, criando, pela sua sucessão automática, a *ilusão* de movimento. Ora, Bergson começou o seu estudo sobre a matéria e o movimento pelo senso comum, pela “percepção pura”, problematizando uma compreensão natural e ingénua de movimento que identifica com o modelo kantiano de espaço. Segundo este modelo, o espaço corresponde a um domínio abstracto, *homogéneo* e infinitamente divisível, um conjunto *fechado* de elementos divisíveis e independentes entre si: o próprio espaço é

independente do seu conteúdo⁴⁸. Através da percepção do nosso senso comum, e pela posterior criação de ilusão de movimento que a ela se associa, o espaço percorrido (temporalmente passado) é divisível *ad infinitum*. Consequentemente, o tempo seria entendido como uma dimensão uniforme, homogénea e infinitamente divisível em instantes separáveis e independentes entre si (correspondendo aos momentos-presente).

Todavia, como analisar o movimento pela sua *imobilidade*, pelo conjunto de elementos imóveis? Em resposta a este modelo imposto pela percepção pura, Bergson vai *problematizar* e *temporalizar* o próprio senso comum contradizendo-o: pelo conceito de *duração* (*durée*) defende que a natureza do movimento é a sua indivisibilidade e que não deve ser confundido com o espaço percorrido, ou seja, o movimento não é, de todo, representável pela deslocação espacial. O espaço percorrido diz respeito ao passado do movimento, ao passo que o movimento ele mesmo corresponde ao fluxo do presente, ao acto presente de percorrer uma distância, demorando o seu tempo. Ou seja, este tempo concreto, vivido, atrasa e é *retardamento*⁴⁹.

Deste modo, há em Bergson uma clara mudança no tema de análise, ou seja, há uma viragem para uma arte *temporal* na qual o tempo não se dá “num só golpe” mas, tal como acontece na temporalidade do tempo concreto, do tempo vivido, abre para uma dimensão temporal, heterogénea e desigual. Neste sentido, se o espaço percorrido é infinitamente divisível (como dimensão temporal do passado), o mesmo não ocorre no movimento, no acto presente de percorrer o espaço. A divisão do movimento *altera* a natureza de cada divisão pois, ao contrário do espaço homogéneo,

⁴⁸ Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], *Œuvres*, édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 67: « Il y a en effet, comme nous le montrerons en détail un peu plus loin, deux conceptions possibles de la durée, l'une pure de tout mélange, l'autre où intervient subrepticement l'idée d'espace. La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. Il n'a pas besoin, pour cela, de s'absorber tout entier dans la sensation ou l'idée qui passe, car alors, au contraire, il cesserait de durer. Il n'a pas besoin non plus d'oublier les états antérieurs : il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. »

⁴⁹ Idem, « Le possible et le réel » [1930], *Œuvres* [1959], édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 1333: « Le temps est ce qui empêche que tout soit donné tout d'un coup. Il retarde, ou plutôt il est retardement. » [Tradução pessoal]

o movimento é composto por instantes *heterogéneos* e irreduzíveis entre si. O movimento não nos é reconstituído como uma cópia do espaço, como se a cada posição da deslocação no espaço correspondesse um instante temporal. Este mal-entendido generalizou-se como compreensão da percepção do movimento enquanto conjunto de cortes imóveis, como divisão de um tempo decalcado do espaço percorrido. Deleuze resume estas ideias centradas na viragem temporal da abordagem ao cinema em “duas fórmulas irreduzíveis”⁵⁰:

A) Movimento real → Duração concreta

B) Cortes imóveis + Tempo abstracto

Na leitura de Bergson, em *A evolução criadora*, a fórmula B) corresponde à própria ilusão cinematográfica. O falso movimento compreendido de acordo com uma concepção natural que tende a espacializar o tempo, isto é, que tende a compreender o tempo como um domínio vazio, abstracto e uniforme composto (por *adição*) por cortes imóveis e homogéneos⁵¹. Imaginemos que queremos registar e reproduzir o desfile de um regimento militar através do recurso ao cinematógrafo:

Para que as imagens ganhem vida, é preciso que haja movimento em algum lado. O movimento, de facto, existe aqui; com efeito, ele está no mecanismo. Cada actor da cena reconquista a sua mobilidade porque a película cinematográfica desenrola-se levando sucessivamente as várias fotografias desta cena a darem continuação umas às outras.⁵²

O falso movimento, composto pela fórmula conjuntiva “cortes imóveis + tempo abstracto” que Bergson identifica com o cinematógrafo, nasce da recuperação de cortes imóveis, imagens ou fotogramas (12 ou 15 fotogramas por segundo, hoje,

⁵⁰ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, Cinema 1, trad. Sousa Dias, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009, p. 14; IM 10: « On oppose dès lors deux formules irréductibles: « mouvement réel → durée concrète », et « coupes immobiles + temps abstrait ». »

⁵¹ Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 68: « nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer. »

⁵² Idem, *L'évolution créatrice* [1907], *Œuvres*, édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 753: « Pour que les images s'animent, il faut qu'il y ait du mouvement quelque part. Le mouvement existe bien ici, en effet, il est dans l'appareil. C'est parce que la bande cinématographique se déroule, amenant, tour à tour, les diverses photographies de la scène à se continuer les unes les autres, que chaque acteur de cette scène reconquiert sa mobilité. » [Tradução pessoal]

sistema normalizado nos 24 fotogramas por segundo), aos quais se junta o movimento automático, mecânico, como um elemento exterior, estranho, às imagens. Para Bergson, o cinematógrafo é, deste modo, apenas um nome mais moderno atribuído à velha ilusão observada já por Zenão de Eleia e com ela partilha a mesma noção de um “tempo espacializado”. Tendemos naturalmente a espacializar o tempo quando compreendemos o movimento e a mudança como uma sequência de pontos estáticos (operação de adição). Mas, se este ponto de vista identifica a ilusão cinematográfica com os mecanismos da percepção natural (ideia que será rejeitada, por exemplo, pela fenomenologia), podemos afirmar que, em *A evolução criadora*, o cinema copia o modelo da percepção natural que sempre tivemos da realidade: “o mecanismo do nosso conhecimento habitual é de natureza cinematográfica”⁵³.

Porém, a inevitável espacialização do tempo que este mecanismo provoca, leva Bergson a condenar o que, por si só, se apresenta como naturalmente um mecanismo cinematográfico do pensamento. Tal como Deleuze interroga, será que fazemos cinema desde sempre sem o sabermos?⁵⁴ Em caso afirmativo, e segundo Bergson, esse facto não tem necessariamente de ser positivo. De algum modo, a crítica feita ao cinema permanece, hoje, válida: a câmara de filmar permanece um dispositivo com severas limitações na *imitação* das funções do olhar humano e na *substituição* da mente humana e, pensando na época histórica em que Bergson viveu, compreendemos que a sua crítica ao cinema tenha também como origem as limitações do cinema na altura, nomeadamente os “saltos” sentidos pela *falta* de fotogramas na projecção dos filmes ou pela cintilação da projecção.

Com origem técnica na pintura renascentista, a câmara copia o nosso sistema de percepção quanto à profundidade e perspectiva no campo visual mas, contudo, o resultado das imagens projectadas não corresponde ao modo como o olhar humano *percepcionaria* essa realidade. Isto por dois motivos distintos e complementares: por um lado, a captação e a projecção diferem da substituição do olhar humano criando um ponto de vista *inumano*, artificial, e, por outro lado, o “mundo” projectado não corresponde ao mundo tal como o olhar humano o *percepcionaria* caso estivesse no

⁵³ Ibidem, p. 753: « *Le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique.* » [Tradução pessoal, em itálico no original]

⁵⁴ IM 10.

lugar da câmara. Este argumento estará na base das críticas negativas feitas à arte cinematográfica: há uma artificialidade no cinema que pode ser perversa, que pode ser empobrecedora do espírito do espectador reduzido, então, a mero *autómato*. Esses são os pontos referidos por Bergson para justificar a *desvalorização* da arte cinematográfica conotada então como semelhante ao *modo habitual de se pensar*, por *inércia e mecanicamente*.

Aqui reclamamos uma breve passagem, em diálogo com as teses de Bergson-Deleuze, pelo problema da *natureza fotográfica* do cinema exposto pela teoria realista de modo a compreendermos os paradoxos temporais postos a descoberto pela técnica das artes que, objectivamente, “aprimonam” o tempo presente. Ainda que a cinefilia de Deleuze dos anos 70 se encontre com as ideias de André Bazin (1918-1958) e das “políticas” dos *Cahiers du cinéma*, há, no entanto, um afastamento relativamente à questão do *realismo*. Como afirma André Bazin, defensor de um “realismo fenomenológico”: “a fotografia é uma técnica fraca na medida em que a sua instantaneidade a obriga a só apanhar o tempo em corte. O cinema realiza o estranho paradoxo de se moldar no tempo do objecto e de tomar para além disso a gravação da sua duração.”⁵⁵ A distinção entre a fotografia e o cinema feita por Bazin, tendo como base de análise o registo e a reprodução do tempo do objecto, pode-nos conduzir, erradamente, a uma outra distinção, *interna* ao cinema, entre o neo-realismo, sinónimo de ambiguidade e abertura, e a montagem, sinónimo de todo fechado.

Para analisarmos estas questões relacionadas com a origem fotográfica e a criação de ilusão de movimento, teremos de considerar algumas das principais teses de Bazin, nomeadamente a ontologia da imagem fotográfica, e as razões que sustentam a defesa de uma “montagem interdita”. Assim, a ontologia da imagem fotográfica tem por base uma ligação com a pintura relativamente a factores psicológicos de “vontade de ilusão”. A fotografia “embalsama o tempo” criando uma

⁵⁵ André BAZIN, *O que é o cinema?* [1976], Lisboa, Livros Horizonte, 1992, p. 163.

“impressão digital” do mundo. Bazin refere-se aos fotógrafos Joseph Nicéphore Niépce e Auguste e Louis Lumière como os *libertadores* das artes plásticas da sua obsessão pela semelhança e realismo. Ou seja, a fotografia permite uma objectividade que a pintura, alicerçada na subjectividade do pintor, não permitia. Ainda que a nível da representação da realidade a fotografia fosse inferior à pintura (pela falta de cor, por exemplo), superava-a pela objectividade. Este factor psicológico, da saciedade de uma vontade de real, será para Bazin o mais importante. Na génese deste factor está a vontade de transparência, ou seja, de haver entre o objecto e a sua representação apenas um outro objecto numa relação necessariamente mecânica, porém vista como um fenómeno natural, isto é, tal como um qualquer acontecimento na natureza independente da subjectividade. Deste modo, a credibilidade da fotografia advém do seu carácter objectivo e natural. Como afirma Bazin,

[A] objectividade da fotografia confere-lhe uma força de credibilidade ausente em toda a obra pictórica. Sejam quais forem as objecções do nosso espírito crítico, vemo-nos obrigados a acreditar na existência do objecto representado, efectivamente re-presentado, isto é, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução.⁵⁶

Consequentemente, o cinema, como descendente directo da fotografia, corresponde ao aperfeiçoamento desta objectividade.

O filme não se contenta só em conservar o objecto apanhado num dado momento como, nos fósseis, o corpo intacto dos insectos de uma era passada, ele liberta a arte barroca da sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a da sua duração e como a múmia da mudança.⁵⁷

A ideia de cinema partilhada pelos pioneiros da teoria e da prática do cinema no início do século XX corresponde, assim, ao mito do cinema total, de “uma representação total e integral da realidade, considerando desde logo a restituição de

⁵⁶ Ibidem, p. 19.

⁵⁷ Ibidem, pp. 19-20.

uma perfeita ilusão do mundo exterior com o som, a cor e o relevo”⁵⁸. No entanto, notamos que, de entre estes três elementos, o primeiro a ser investigado e desenvolvido tecnicamente foi o elemento do relevo, ou seja, da vontade de movimento, de reprodução das alterações e deslocações. Os elementos do som e da cor só começam a ser “aperfeiçoados” depois das melhorias da técnica de restituição do movimento natural. Contudo, para quê ter uma reprodução da realidade se para isso já temos a própria realidade? Para Bazin, o motivo é psicológico, da necessidade de haver uma reprodução mecânica que substitua a necessária intervenção do homem ou de um ponto de vista humano (como acontece na relação do pintor com a tela de pintura), e que simultaneamente satisfaça a vontade de preservar a passagem do tempo o que, para Bazin, remonta à prática de embalsamamento.

A interdição da montagem surge como consequência de uma outra premissa baziniana: “quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários factores da acção, a montagem é interdita.”⁵⁹ Ou seja, a unidade espaço-temporal do acontecimento registado deve ser respeitada e a montagem, enquanto quebra dessa unidade, deve ser evitada por razões de credibilidade e de autenticidade, como afirma André Bazin, “a montagem, que nos repetem muitas vezes ser a essência do cinema, é nesta conjuntura o processo literário e anticinematográfico por excelência”⁶⁰. Para Bazin, a defesa do *plano-sequência*, enquanto “unidade de cortes”⁶¹ da profundidade de campo como acontece, por exemplo, nos filmes de Orson Welles, não rejeita *per se* a montagem mas *integra-a* na sua estrutura interna, isto é, a profundidade de campo surge como uma organização temporal dos planos. O interesse pelo plano-sequência não se encontra nele mesmo mas nas suas possibilidades: obrigando o espectador a trabalhar directa e intelectualmente -“obrigado a usar a sua liberdade e a sua inteligência, o espectador percebe directamente na própria estrutura das aparências, a ambivalência ontológica da realidade.”⁶² É neste sentido que Pascal Bonitzer afirma que seria um erro opor, sem mais, as teorias de André Bazin, da montagem interdita e da

⁵⁸ BAZIN, *O que é o cinema?*, p. 26.

⁵⁹ Ibidem, p. 67.

⁶⁰ Ibidem, p. 63.

⁶¹ André BAZIN, *Orson Welles*, Paris, Les éditions du Cerf, 1972, p. 69: « Unité de découpage ».

⁶² Ibidem: « Obligé de faire usage de sa liberté et de son intelligence, le spectateur perçoit directement dans la structure même de ses apparences l’ambivalence ontologique de la réalité. » [Tradução pessoal]

profundidade de campo, à teoria de Sergei Eisenstein, de uma montagem intelectual pois, na verdade, *ambos* lutam contra o que consideram ser uma montagem “naturalista”:

Aparentemente, André Bazin tirou conclusões diametralmente opostas às de Eisenstein (“montagem interdita”), de pontos de partida equivalentes. O problema, para Eisenstein tal como para Bazin, é o naturalismo, a ilusão do natural, a ilusão de realidade. O cinema não reflecte a realidade, ele inventa-a. A profundidade de campo não é um horizonte aberto mas um agenciamento de planos. Bazin viu isso muito bem. Se ele luta contra a montagem, não é tanto por esta pretender criar sentido mas por afirmar realismo. (...).⁶³

Um elemento de distinção poderia ser a base fotográfica que está na origem do cinema. Porém, todo o cinema *era* um registo fotográfico de acontecimentos. É neste sentido que, por exemplo, Gregory Currie sintetiza as diferentes abordagens separando “traço” do “testemunho”, ou de “pegada” para usarmos os termos de Bazin. O traço é comum a todo o cinema, é a informação *dos* acontecimentos que o distingue da pintura, testemunho da intenção e vontade do pintor. Se um pintor pode pintar o que não vê, uma câmara fotográfica ou de filmar apenas regista o que existe ainda que o que exista escape ao olhar humano, como acontece em *História de um fotógrafo* (*Blow-Up*, 1966) de Michelangelo Antonioni. Mas, como compreender que Bergson não revise a crítica que fez às limitações do cinema quando, morrendo em 1941, seria provável que ele tivesse visto um filme de Georges Méliès, de D. W. Griffith ou de Alfred Hitchcock, por exemplo, artistas que criaram uma linguagem cinematográfica, evolução que corresponde à *conquista* da chamada essência do

⁶³ Pascal BONITZER, *Le champ aveugle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 122: « André Bazin a tiré des conclusions diamétralement opposées, apparemment, à celles d'Eisenstein (« Montage interdit »), de constatations de départ équivalentes. Le mal, pour Eisenstein comme pour Bazin, c'est le naturalisme, l'illusion du naturel, l'illusion de réalité. Le cinéma ne reflète pas la réalité, il l'invente. La profondeur de champ n'est pas un horizon ouvert, c'est un agencement de plans. Bazin a très bien vu cela. S'il milite contre le montage, c'est non pas en tant que celui-ci se veut créateur de sens, mais en tant qu'il prétend au réalisme. S'il attaque le montage de *Pourquoi nous combattons*, c'est dans la mesure où ce montage prétend refléter la réalité de l'événement historique, non l'interpréter. S'il parle de 'montage interdit', c'est en fonction d'un type très particulier d'événement, la coprésence d'un homme et d'une bête fauve: ce qu'il condamne, c'est le montage avec raccord dans l'axe, c'est-à-dire le *montage naturaliste qui veut faire croire à la réalité d'un événement* là où il n'y a que le collage de deux plans ; ce que vise Bazin, c'est l'illusion naturaliste induite par l'effet Koulechov. » [Tradução pessoal] Teses analisadas em IM 155.

cinema – montagem, câmara móvel e emancipação do registo da imagem em relação à sua projecção – o que contradiz o seu ponto de vista negativo em relação ao cinema?

A evolução do cinema, a conquista da sua própria essência ou novidade, far-se-á pela montagem, pela câmara móvel e pela emancipação da tomada de vistas que se separa da projecção. Então o plano deixará de ser uma categoria espacial para se tornar temporal; e o corte será um corte móvel e já não imóvel.⁶⁴

Ou seja, como Bazin confirma, o mais importante para a “restituição de uma perfeita ilusão do mundo exterior” é o relevo e *não a cor ou o som*, elementos que facilmente associamos à evolução da linguagem cinematográfica. Retomando a questão deleuziana, tendo agora como base as aproximações e diferenças entre fotografia e cinema no que à representação do tempo diz respeito – “será que fazemos cinema desde sempre sem o sabermos?” –, compreendemos que é justamente o *inverso* que é defendido: a percepção natural identifica-se com a percepção cinematográfica mas apenas no sentido negativo de “cinema” tomado por Henri Bergson porque, na verdade, o que Deleuze, por seu lado, vai defender é que a percepção cinematográfica *não fecha* o sujeito da percepção no *aqui e agora, no presente*, mas antes o envolve de círculos de memória, mais ou menos vastos, que não estão dados nesse presente.

Deste modo, a posição crítica de Bergson não se relaciona com a técnica cinematográfica, com as limitações técnicas de reprodução da realidade, mas com a própria ideia de realidade, ou seja, na base desta crítica está, na verdade, toda uma ontologia bergsoniana assente na ideia de movimento, mudança e fluxo, tal como se encontra exposta em *Matéria e Memória*. Por este motivo, o grande desafio colocado à mente humana é o difícil e anti-natural movimento de *contrariar* essa tendência natural para “anularmos” o fluxo vertiginoso do mundo, para resumirmos a variação, o movimento e a mudança, a uma forma, estável e definida, ou seja, de contrariar a

⁶⁴ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 16; IM 12: « L'évolution du cinéma, la conquête de sa propre essence ou nouveauté, se fera par le montage, la caméra mobile, et l'émancipation de la prise de vue qui se sépare de la projection. Alors le plan cessera d'être une catégorie spatiale pour devenir temporel ; et la coupe sera une coupe mobile et non plus immobile. »

tendência imediata que a mente humana tem para o mecanismo cinematográfico. Como dizíamos, seguindo o pensamento de Bergson, a forma criada pelo conceito é comparável a uma fotografia que “fixa” o que é mudança e movimento⁶⁵. Tal como defendia Jean Epstein, o cinema corresponde a uma máquina capaz de transformar a descontinuidade das imagens justapostas e imóveis numa continuidade móvel, contrariando, assim, as leis da natureza ao conciliar, de um modo “milagroso”, o inconciliável⁶⁶. Esse carácter milagroso prendia-se com uma interpretação da imagem como relevo, principalmente na leitura que Epstein faz da imagem na pintura de Fernand Léger, enquanto *perspectiva temporal*, relevo ou *modulação*, para empregarmos o termo de Gilbert Simondon⁶⁷.

Mas, neste caso, Deleuze afirmaria que confundimos a artificialidade da técnica – as 12 ou 24 imagens por segundo – com o resultado percebido, a fluidez temporal sem limites espaço-temporais. Deleuze vai compreender o cinema num outro sentido: para ele, a imagem não está fixa, isolada, mas é *imediatamente* uma *imagem-movimento*, um *corte móvel*⁶⁸ na duração permitindo, deste modo, uma aproximação única ao tempo puro tal como será mais visível nos primeiros filmes vanguardistas (presente nos filmes de Georges Méliès a Chris Marker), vozes dissonantes às convenções narrativas e estilísticas, modelo abrangente do cinema que consolidou uma ideia de cinema enquanto “arte de massas” que cria um “autómato colectivo”⁶⁹. A análise do plano cinematográfico, enquanto corte móvel da duração ou “modulação”, ideia partilhada por Epstein, Bazin e Deleuze, torna-se assim na grande

⁶⁵ Henri BERGSON, *L'évolution créatrice*, p. 750: « Or, la vie est une évolution. Nous concentrons une période de cette évolution en une vue stable que nous appelons une forme, et, quand le changement est devenu assez considérable pour vaincre l'heureuse inertie de notre perception, nous disons que le corps a changé de forme. Mais, en réalité, le corps change de forme à tout instant. Ou plutôt il n'y a pas de forme, puisque la forme est de l'immobile et que la réalité est mouvement. » A crítica ao cinematógrafo tem origem nesta tendência natural, de anularmos o fluxo e a mudança do mundo numa forma ou conceito. Bergson desenvolve esta questão da adequação ou não entre conceito e realidade em Henri BERGSON, « Introduction à la Métaphysique » [1903] in *La Pensée et le Mouvant, Œuvres* [1959], édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, pp. 1409-1410.

⁶⁶ Jean EPSTEIN, *L'intelligence d'une machine*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1946, p. 21.

⁶⁷ IM 39.

⁶⁸ Segundo Paul Douglass, Gilles Deleuze terá substituído o fotograma como corte imóvel pelo plano como corte móvel, alargando temporalmente o mínimo denominador mas mantendo, ainda assim, a mesma estrutura mecânica de junção de planos; q.v. Paul DOUGLASS, “Bergson and Cinema: friends or foes?” in John MULLARKEY (ed.), *op.cit.*, p. 220.

⁶⁹ IT 204: « Un automate subjectif et collectif pour un mouvement automatique: l'art de «masses». »

definição, na grande cisão, entre a imagem cinematográfica (ou o plano enquanto unidade de medida no cinema) e a fotografia.

Uma segunda tese sobre o movimento é exposta por Deleuze seguindo igualmente *A evolução criadora*: a distinção entre duas ilusões de movimento, ou dois tipos de instante. Por um lado, a reconstituição do movimento dialéctico segundo a “ciência antiga”, dos primeiros filósofos, consiste na sucessão mecânica de instantes *privilegiados*. Por outro lado, essa mesma reconstituição na “ciência moderna” procede-se através da sequência entre os instantes *quaisquer*. Na verdade, esta segunda concepção aproxima-se do próprio movimento das imagens-movimento que esteve na base da invenção de uma linguagem cinematográfica como acontece, por exemplo, na utilização que Eisenstein faz da montagem dialéctica. É neste sentido que, de acordo com Deleuze, o cinema pode ser definido como o sistema que nos reproduz o movimento em função do instante qualquer, de momentos equidistantes escolhidos unicamente pelo sentido da continuidade: de modo semelhante, este carácter equidistante nas fotografias apenas ganha um fôlego cinematográfico quando são espontâneas, sem uma postura dirigida a uma câmara, ou seja, quando o que capta são instantes quaisquer e vulgares e não instantes intencionalmente privilegiados e distintos.

Do ponto de vista estético, não parece haver um grande interesse artístico nesta invenção, pelo menos segundo esta definição, por isso, Deleuze responde a esta questão afirmando haver dois paralelismos entre duas épocas e duas noções de instante: por um lado, há uma analogia entre a filosofia antiga e o modo de entender o movimento enquanto cortes imóveis de momentos privilegiados, e, por outro, há uma comparação entre a filosofia moderna e o surgimento do movimento cinematográfico no sentido em que o cinema, não sendo apenas uma indústria nem apenas uma arte, é uma arte industrial (ou mecânica) de reproduzir o movimento de um modo diferente do percebido pelas coordenadas naturais. Ou seja, o cinema parece criar uma

nova realidade. Deste ponto de vista, o cinema exprime uma ideia de tempo vinculada pela ciência moderna: como diz Bergson, “a ciência moderna deve-se definir sobretudo pela sua aspiração a considerar o tempo como variável independente”⁷⁰. Esta “variável independente” define, por sua vez, os planos cinematográficos como instantes quaisquer. A concepção moderna apela a uma outra filosofia, ou a uma metafísica que a complementa⁷¹. Ou seja, segundo Bergson, foi o cinema, não reduzido de modo algum à mera ilusão de movimento criado pela sua própria origem técnica, que contribuiu para esta nova realidade: como compreender a criação do novo, do singular, neste “instante qualquer”? Encontramos, já neste filósofo, uma sugestão do cinema enquanto máquina de pensar, enquanto criação do novo, quando inicia o quarto capítulo de *A evolução criadora* equiparando o mecanismo do pensamento conceptual ao mecanismo do cinema⁷². Esta comparação está intimamente relacionada com todo o projecto filosófico de Gilles Deleuze de que falaremos e que está exposto, principalmente, em *Diferença e Repetição*: o projecto da criação de um *novo modo de pensar*.

Deleuze enumera ainda, neste primeiro comentário a Bergson, uma terceira tese sobre o movimento em que concilia a relação paradoxal entre os instantes da ciência moderna e o todo (ou *durée*) da metafísica. Prosseguindo com uma análise de *A evolução criadora*, compreendemos que, tal como o instante presente é o corte imóvel do movimento, assim o *movimento* é compreendido como o *corte móvel da duração*. Mas, se o movimento exprime a mudança na duração (porque apenas a duração muda, conjuntamente, o todo e a parte), nesse caso, deparamo-nos com duas dificuldades: uma respeitante à definição de movimento, e outra respeitante à identidade entre duração e todo. Segundo a expressão nas duas fórmulas deleuzianas: os cortes imóveis são postos artificialmente em movimento, como acontece na ilusão cinematográfica, tal como o próprio movimento, por sua vez, é um corte móvel que exprime a mudança qualitativa, a duração tal como é vivida e percebida na realidade. Deste modo, compreendemos que o movimento por si só, ao ser compreendido como deslocação, não significa mudança ou duração; a realidade move-

⁷⁰ Henri BERGSON, *L'évolution créatrice*, p. 779: « *La science moderne doit se définir surtout par son aspiration à prendre le temps pour variable indépendante* » [Tradução pessoal, em itálico no original]

⁷¹ Ibidem, p. 786 e IM 17.

⁷² Henri BERGSON, *L'évolution créatrice*, p. 725, nota I.

se mas não muda; só a duração é que muda. Deparamo-nos com o problema do *Todo*, problema central na filosofia do cinema em Deleuze e que nos leva a compreendê-lo como um conteúdo pensado e não dado, como um conteúdo que não se reduz ao presente da nossa percepção. Ao invés de ser uma totalidade fechada, para Deleuze e para Bergson, trata-se da *totalidade aberta* (em espiral) da *duração*, precisamente porque não nos é dado, não é um conjunto fechado dado no espaço. Não percebemos o todo pois ele é o aberto.

1.2.2. A IMAGEM-MATÉRIA

Há uma “identidade absoluta”⁷³ entre imagem e movimento: “O plano é a imagem-movimento. Na medida em que refere o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração”⁷⁴. Deste modo, compreendemos a influência da abertura do conceito do todo na posterior crise da imagem-ação e a necessária passagem para a imagem-tempo que domina os livros de cinema e filosofia. No segundo comentário a Henri Bergson, Gilles Deleuze tem como ponto de partida esta *identidade* entre imagem e movimento exposta no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*. Neste livro, Bergson afirma e defende o estatuto de igualdade entre imagem, movimento e matéria: “Já não era possível opor o movimento, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica na consciência.”⁷⁵ Esse tinha sido, de algum modo, o poder de uma ligação imediata com a realidade conferido pela fotografia e pelo cinema, numa fase inicial da teoria-prática na qual a distinção estética, ética e política entre “documentário” e “ficção” estava ainda por assomar: as primeiras fotografias publicadas num jornal, e atribuídas a

⁷³ IM 86.

⁷⁴ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 43; IM 36: « Le plan c'est l'image-mouvement. En tant qu'il rapporte le mouvement à un tout qui change, c'est la coupe mobile d'une durée. »

⁷⁵ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 11; IM 7: « On ne pouvait plus opposer le mouvement comme réalité physique dans le monde extérieur, et l'image comme réalité psychique dans la conscience. »

Andre-Adolphe Eugene Disderi, diziam respeito aos *communards* assassinados na Comuna de Paris⁷⁶, e o primeiro filme a ser exibido, *A saída da Fábrica Lumière em Lyon* (*La sortie de l'usine à Lyon*, 1895) de Louis Lumière, mostrava a saída dos seus operários da fábrica – portanto, no início, tanto as imagens fixas como as imagens-em-movimento aludiam apenas à realidade, ao mundo.

A grande viragem metodológica operada por Bergson reside no primado do *tempo* em relação ao espaço, até então a coordenada filosófica dominante na compreensão da relação *entre* o espírito e a matéria, ou *entre* a imagem e o movimento: uma vez decalcados do modelo atomista (ou seja, como um conjunto de elementos isolados e indivisíveis) revela-se de difícil apreensão compreendermos o *espírito* como um acto temporal e a *matéria* como dimensão espacial, como um conjunto de movimentos indivisíveis e redutíveis ao deslocamento num espaço abstracto. Com a viragem temporal, ambos se encontram na *durée* enquanto *memória*. É justamente neste sentido que Deleuze defende veementemente o carácter *temporal* do plano cinematográfico e o carácter *móvel* dos seus cortes. O cinema dá-nos *imediatamente* uma imagem-movimento. A própria imagem (do mundo) é movimento e esta é igualmente a particularidade da imagem cinematográfica: o movimento não resulta da sequência cadenciada de planos estáticos, nem tão-pouco é a captação do movimento numa só imagem, isto é, tanto as imagens-em-movimento como o movimento-na-imagem não nos dão *imagens-movimento*. Ou seja, de um conceito de movimento cinematográfico criado a partir dos cortes imóveis (enquanto ilusão cinematográfica do movimento), passamos para uma concepção do cinema como criação de cortes móveis (concepção do próprio universo como um universo de natureza cinematográfica).

Para entendermos o porquê da grande influência de Bergson no pensamento de Deleuze e da evolução dessa influência no próprio pensamento deleuziano, teremos de analisar no que consiste uma “imagem” para Bergson. Logo no início de *Matéria e Memória*, Bergson começa por não dar relevância à distinção filosófica tradicional entre materialismo e idealismo afirmando neste sentido: “Aqui estou eu na presença de imagens, no sentido mais vago da palavra, imagens percebidas

⁷⁶ Em *Six fois deux/Sur et sous la communication* (1976), Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville.

quando os meus sentidos estão abertos a elas, não percepcionadas quando estão fechados.”⁷⁷ A imagem enquanto imagem-matéria corresponde a uma realidade virtual e actual, consciente e inconsciente, percepcionada e representada e não percepcionada e representada. Tudo o que existe é imagem. Por que é que Bergson usa o termo “imagem”, conotado justamente com a posição dualista (coisa/imagem ou coisa/simulacro) que pretende superar? No sistema bergsoniano constituído por imagens-percepto e por imagens-conceito, o conceito é uma abstracção ou extracção, isto é, uma imagem *de outra* imagem num processo cada vez mais afastado da imagem-percepto. Como vimos, a realidade é móvel e mudança incessante mas a mente tende naturalmente a *fixar* esse movimento através do conceito. Assim, a forma imóvel não se adequa à realidade mas adequa-se *ao nosso modo de pensar*. Por exemplo, o modo como podemos pensar a duração de *uma vida* (do nascimento à morte) pode ser traduzido em duas imagens paralelas e incompatíveis: uma que considera a passagem do tempo e dos anos como um esgotar do “tempo” de vida; uma outra como o oposto, na qual a passagem do tempo é vista como um preenchimento do “vazio” inicial⁷⁸.

Uma imagem é, para Bergson, o conjunto de tudo o que aparece, ou seja, o universo material - “é um mundo de universal variação, universal ondulação, universal marulho: não há eixos, nem centro, nem direita e esquerda, nem alto e baixo...”⁷⁹, entre acções e reacções de todas e cada face da imagem. Assim, estas imagens estão “a meio caminho” entre o que o idealismo considera uma “representação” e o que o

⁷⁷ Henri BERGSON, *Matière et mémoire* [1896], Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 11: « Me voici donc en présence d’images, au sens le plus vague où l’on puisse prendre ce mot, images perçues quand j’ouvre mes sens, inaperçues quand je les ferme. » [Tradução pessoal]

⁷⁸ O último texto de Deleuze publicado postumamente é « L’Immanence : une vie... » in *Philosophie*, n. 47, Paris, Les éditions de Minuit, Septembre, 1995, pp. 3-7: *uma vida*, com artigo indefinido e não *a vida*. Para Giorgio Agamben, a construção do título é reveladora do pensamento e do alfabeto deleuzianos (os dois pontos, as reticências e o artigo indefinido). Cf. Giorgio AGAMBEN, *Potentialities, collected essays in Philosophy*, Stanford University Press, 1999, pp. 220-230. No mesmo sentido, e segundo Sousa Dias, “O artigo indefinido marca justamente a impessoalidade e a inindividualidade da vida imanente, da vida como imanência. Marca, não uma carência de determinações empíricas pessoais, mas uma superior determinação a-pessoal, transcendental: o artigo indefinido como o marcador do transcendental.” Cf. SOUSA DIAS, “A última fórmula de Deleuze” in *Revista da Faculdade de Letras: Filosofia*, II série, vol. 18, Porto, 2001, p. 184. Por exemplo, *O Mundo a seus pés* (*Citizen Kane*, 1941) pretende dar uma *imagem de uma vida*, a de Kane.

⁷⁹ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 97; IM 86: « C’est un monde d’universelle variation, universelle ondulation, universel clapotement: il n’y a ni axes, ni centre, ni droite ni gauche, ni haut ni bas... »

realismo chama de “coisa em si”⁸⁰. Este regime constituído por imagens-movimento do universo, imagens presas nas leis da natureza de acção-reacção, de imagens que são em-si sem serem percebidas, da variação universal é, no fundo, o regime da própria arte cinematográfica.

Deste modo, Henri Bergson começa a sua *ontologia material* com uma ideia do senso comum que identifica, em primeiro lugar, imagem e movimento, no sentido em que o universo é imediatamente composto por imagens-movimento. É um universo de acção-reacção entre imagens, entre as quais se encontra o nosso próprio corpo: o corpo, centro de acções, imagem, de algum modo, *privilegiada* em relação às outras, adapta-se, por sua vez, às acções das outras imagens, objectivas e exteriores ao espírito, e, seleccionando-as, deforma-as⁸¹. Por exemplo, a ideia de movimento redutível ao deslocamento no espaço é uma dessas deformações. Esta imagem privilegiada, centro de indeterminação num universo acentrado, e que pode alterar o tempo de reacção acelerando-o ou atrasando-o, eliminando, é o *cérebro*: o cérebro é o *intervalo* entre a acção e reacção. No entanto, tal como Deleuze salienta⁸², este universo das imagens-movimento exposto por Bergson em *Matéria e Memória* é um universo *aberto*, ou um conjunto infinito de todas as imagens, ainda que não deva ser confundido com o *todo em aberto* – no sentido de *duração* – tal como será exposto num livro posterior, *A evolução criadora*. O Todo, enquanto conjunto de cortes imóveis e instantâneos (que, no cinema, corresponde muito sinteticamente à montagem) distingue-se do todo em aberto, enquanto duração. Este universo que reúne todas as imagens-movimento e as acções-reacções entre elas, no entanto, não é nem mecânico, nem um conjunto fechado: é maquínico e aberto⁸³.

Portanto, compreendemos de que modo o bergsonismo surge como uma crítica e uma reacção à psicologia tradicional, ao associacionismo, como crítica à ideia de que as imagens são o conteúdo *interno* de uma consciência e de que o movimento é uma

⁸⁰ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, « Avant-propos de la septième édition », p. 1: « Une existence située à mi-chemin entre la « chose » et la « représentation. » [Tradução pessoal]

⁸¹ Ibidem, p. 17: « *J'appelle matière l'ensemble des images, et perception de la matière ces mêmes images rapportées à l'action possible d'une certaine image déterminée, mon corps.* » [Tradução pessoal, em itálico no original]

⁸² No curso de 05/01/1981.

⁸³ Deleuze afirma que não se trata do mecanismo mas do “maquínico”; sobre a distinção entre “mécanisme” e “machinisme” cf. IM 87-88.

propriedade *externa* dos corpos. Para Bergson, esta ideia origina algumas dificuldades ao estabelecer um *dualismo* entre imagem e movimento. Convém, além disso, referir que a arte cinematográfica nos finais do século XIX provocou uma crise no modo tradicional de entender a psicologia e a consciência humana. Assim, no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, Bergson afirma que não há dualismo entre imagem e movimento; pelo contrário, o universo é imediatamente imagens-movimento e, neste sentido, há uma maior aproximação à ideia cinematográfica de movimento. Aliás, o subtítulo de *Matéria e Memória* é justamente “Ensaio sobre a relação do corpo no espírito” de tal modo que, sendo um livro marcado pelo dualismo, mantendo a diferença entre espírito e matéria, Bergson pretende, igualmente, resolver a questão deste dualismo nas tradições filosóficas do idealismo e realismo ao suprimi-lo na sua ideia de *duração*: isto é, espírito e matéria partilham dois ritmos diferentes de *durée*⁸⁴. “As questões relativas ao sujeito e ao objecto, à sua distinção e à sua união, devem ser colocadas em relação ao tempo e não ao espaço.”⁸⁵

Neste universo bergsoniano, uma imagem não é um bloco atómico e indivisível, um objecto isolado e imóvel; a imagem é composta por diversas faces, sem que seja o suporte físico desta complexidade, e, são estas mesmas faces que agem e reagem entre si num constante e permanente movimento entre a acção e reacção. Para além disso, Bergson não só identifica imagem e movimento, mas identifica ainda imagem, movimento e matéria: “A imagem-movimento e a matéria-fluxo são precisamente a mesma coisa.”⁸⁶ Tal como a imagem é imediatamente movimento, é imediatamente imagem-movimento, assim também a imagem-movimento é matéria. Sendo a matéria (o corpo ou o universo) algo que corresponde ao conjunto das imagens, de todas as

⁸⁴ Diz Henri Bergson sobre o pensamento de Espinosa e de Leibniz: « si ces deux philosophes formulèrent dans toute sa rigueur l’hypothèse d’un parallélisme constant entre les états du corps et ceux de l’âme, du moins s’abstinrent-ils de faire de l’âme un simple reflet du corps ; ils auraient aussi bien dit que le corps était un reflet de l’âme. Mais ils avaient préparé les voies à un cartésianisme diminué, étrique, d’après lequel la vie mentale ne serait qu’un aspect de la vie cérébrale, la prétendue « âme » se réduisant à l’ensemble de certains phénomènes cérébraux auxquels la conscience se surajouterait comme une lueur phosphorescente. », cf. Henri BERGSON, « L’âme et le corps » [1912] in *L’énergie spirituelle, Œuvres* [1959], édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 845.

⁸⁵ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, p. 74: « Les questions relatives au sujet et à l’objet, à leur distinction et à leur union, doivent se poser en fonction du temps plutôt que de l’espace. » [Tradução pessoal, em itálico no original]

⁸⁶ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 97; IM 87: « L’image-mouvement et la matière-écoulement sont strictement la même chose. » Encontramos o conceito de “matière-écoulement” já em Henri BERGSON, *L’évolution créatrice*, p. 748.

imagens, ela é, conseqüentemente, o conjunto de tudo o que é actual presente, sem dimensão virtual⁸⁷, isto é, o actual presente sem dimensões “ocultas”. Deste modo, a teoria da imagem de Bergson parece *não ser compatível* com a imagem cinematográfica procurada por Deleuze, segundo o qual o cinema *nunca* está *no presente* (imagem-tempo directa). Aliás, em *A Imagem-movimento*, Deleuze refere várias vezes a existência de *um outro tipo* de imagem a ser inventariado e que apresenta *directamente* o tempo, a *imagem-tempo*, que terá as suas próprias variedades e tipos de imagens.

A imagem identifica-se, deste modo, com o movimento tal como a matéria se identifica com a *luz*: a matéria é luz, é consciência, e não um corpo sólido e rígido que, pelo contrário, crie resistência; contrariamente ao que a fenomenologia defende, a consciência não ilumina o mundo. Por esta razão, Bergson defendera o universo como um *metacinema*: a matéria é as linhas de luz, a materialidade transparente, translúcida que se propaga por todo o lado⁸⁸. Mas esta luminosidade pertence às próprias coisas, é a sua materialidade, a composição incessante de imagens. Segundo Jacques Rancière, na filosofia deleuziana e por influência bergsoniana, as imagens não são constituídas pelo olhar ou pela imaginação do espectador – “O rosto que olha e o cérebro que concebe as formas são, pelo contrário, um ecrã negro que interrompe o movimento em todo o sentido das imagens. É matéria que é olho, a imagem que é luz, a luz que é consciência.”⁸⁹ –, porque as imagens são a própria matéria que se autoconstitui: elas são matéria-luz em movimento. Esta interrupção mencionada por Rancière ocorre no primeiro tipo de imagem-movimento, na imagem-percepção, quando “a linha ou imagem de luz esbarra com um obstáculo, isto é, com uma opacidade que vai reflecti-la”⁹⁰.

⁸⁷ Consideramos virtual no sentido bergsoniano enquanto sinónimo de “imaterial” tal como o reflexo num espelho é virtual, um simulacro do verdadeiro corpo.

⁸⁸ Este universo metacinematográfico é desenvolvido por Deleuze em IM 88ff.

⁸⁹ Jacques RANCIÈRE, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 148: « Le visage qui regarde et le cerveau qui conçoit des formes sont, à l'inverse, un écran noir qui interrompt le mouvement en tous sens des images. C'est la matière qui est œil, l'image qui est lumière, la lumière qui est conscience. » [Tradução pessoal]

⁹⁰ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 102; IM 92: « La ligne ou image de lumière se heurte à un obstacle, c'est-à-dire, à une opacité qui va la réfléchir. »

A posição bergsoniana não poderia ser mais contrária àquela da fenomenologia de Merleau-Ponty ou de Sartre⁹¹: ao contrário da tradição fenomenológica de base husserliana segundo a qual a intencionalidade da consciência *aponta* sempre para algo, é consciência *de* algo como um feixe de luz que ilumina o mundo, para Bergson não é no sujeito ou no espírito que se localiza a “origem” desta luminosidade, como uma consciência-luz que ilumina o mundo, pois a consciência *é* algo entre tantas outras coisas. A luminosidade material do universo é desmotivada (sem porquê) e emancipada (sem para quem). Ou seja, se o olhar corresponde à própria visibilidade da imagem, luminosa em si mesma, conseqüentemente, não terá sentido uma comparação do olhar do espectador com a câmara de filmar: “o olhar é o ecrã”⁹² sem que, no entanto, esse olhar corresponda a uma subjectividade. Assim, a câmara “vê” e mostra o que a personagem vê mas não é um ponto de vista subjectivo no sentido filosófico⁹³.

1.2.3. SOBRE FENOMENOLOGIA E PERCEPÇÃO

A imagem-tempo, segundo regime de imagens cinematográficas, corresponde ao regime de imagens que mais aproximará Gilles Deleuze da questão do espectador de cinema. Isto apesar de “espectador” não ser um conceito directamente analisado enquanto “tema” da filosofia do cinema como acontece noutras abordagens teóricas ao cinema como é o caso da abordagem fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty. Gilles Deleuze define muito simplesmente o acto de ver um filme como um

⁹¹ Jean-Paul Sartre analisa detalhadamente em *A Imaginação* (de 1936) a “inversão da concepção clássica”, que podemos identificar como “ontologia ingénua do senso comum”, elaborada por Bergson mas para desvalorizar o alcance desta inversão: cf. IM 90 e Jean-Paul SARTRE, *A Imaginação* [1936], trad. de Manuel João Gomes, Lisboa, Difel, 2002, p. 41ff.

⁹² pp 78.

⁹³ Cf. IM 74. Segundo Richard Rushton, “The virtual is not produced by consciousness, but instead produces consciousness. It is therefore subjective, but it is a subjectivity that *happens to* the subject rather than one that is caused by the subject”, cf. Richard RUSHTON, “Passions and Actions: Deleuze’s Cinematographic Cogito” in *Deleuze Studies*, vol. 2, n. 2, 2008, p. 137.

agenciamento: “Cada um de nós, a imagem especial ou o centro eventual, nada mais é do que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-acção e de imagens-afecção.”⁹⁴ Assim, o sujeito que seria considerado um espectador, uma consciência que percepção um filme, é um agenciamento dos três tipos de imagens resultantes da divisão em imagem-percepção (por exemplo, nos planos gerais, panorâmicas e *travellings* do *western* americano), imagem-acção (presente, por exemplo, nos ritmos da montagem do cinema soviético) e em imagem-afecção (resultante da força do grande plano visível, por exemplo, em *A Paixão de Joana d’Arc* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928) de Carl T. Dreyer).

Se, por um lado, as imagens exteriores agem sobre nós, por outro lado, nós *restituímos* esse movimento enquanto imagem/movimento que restitui outra imagem/movimento. Contudo, a intenção de Deleuze não seria tanto a de teorizar sobre o espectador mas de destacar uma percepção *inumana* na imagem-percepção, tal como é manifesto no filme de Dziga Vertov, *O Homem da Câmara de Filmar* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), filme sobre a criação de um olhar artificial, puramente cinematográfico⁹⁵. Este ponto de vista sobre um *primeiro* estado perceptivo relacionado com a constituição de um sujeito (espectador) é problemático e remete-nos para os estudos fenomenológicos do cinema: da relação entre um sujeito e um objecto.

Maurice Merleau-Ponty defendia o cinema como uma arte de *tornar visível o invisível*, nomeadamente através da visibilidade exterior do corpo: pela representação das emoções pelos actores e visíveis nos seus gestos e posturas. O poder do cinema está, precisamente, nesta capacidade de *unir* espírito e corpo, espírito e mundo e a reversibilidade expressiva de um no outro⁹⁶. O exterior dos corpos, não só a carne, mas principalmente os comportamentos e gestos, é, segundo Merleau-Ponty, uma manifestação de uma consciência *intencional*, de uma consciência que toca as coisas e os outros, que sai de si mesma. Deste modo, o cinema consegue a paradoxal relação entre o “olhar que vê” e o “olhar que é visto” conseguindo uma aproximação ao Outro:

⁹⁴ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 107; IM 97: « Chacun de nous, l’image spécial ou le centre éventuel, nous ne sommes rien d’autre qu’un agencement de trois images, un consolidé d’images-perception, d’images-action, d’images-affection. »

⁹⁵ Cf. IM 116-124, sobre a prática-teoria cinematográfica de Dziga Vertov.

⁹⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, Paris, Éditions Nagel, 1966, p. 105.

podemos aceder aos Outros através do seu comportamento, exteriorização visível da sua consciência intencional. Porém, o cinema é, para Merleau-Ponty, essencialmente, um instrumento técnico de comunicação, uma forma de expressão e de partilha de emoções e pensamentos. A principal obra de Merleau-Ponty, *A fenomenologia da percepção*, é publicada em 1945, no mesmo ano em que, a 13 de Março, o filósofo profere uma conferência intitulada “O cinema e a nova psicologia”. Esta coincidência temporal permite-nos compreender melhor a importância do cinema na filosofia de Merleau-Ponty mostrando que este reflectiu sobre o cinema enquanto escrevia *A fenomenologia da percepção* tornando, assim, evidente que, os dois temas, cinema e percepção, estavam inegavelmente ligados⁹⁷. De acordo com Daniel Frampton, “o filme parece ser uma dupla fenomenologia, uma dupla intenção: a nossa percepção do filme e a percepção que o filme tem do seu mundo.”⁹⁸

No entanto, a reflexão sobre as artes em Merleau-Ponty está imediata e quase exclusivamente associada à pintura, principalmente *A dúvida de Cézanne* e *O olho e o espírito*, ainda que a escultura, o teatro ou o cinema surjam como contrapontos argumentativos. Contudo, este destaque dado à pintura acontece num *momento mais tardio* no seu pensamento, período em que se afasta da reflexão *sobre a percepção* para se aproximar mais de uma reflexão sobre a própria *visão*. Quanto ao cinema, surgem já algumas referências em *A fenomenologia da percepção* (principalmente quando refere o movimento cinematográfico em Henri Bergson) mas vai ganhando mais destaque no seu pensamento com a conferência de 1945, no capítulo “A arte e o mundo percebido” onde defende a criação de um “manual” para melhor entendermos o cinema, a escolha de planos e a planificação da sequência de planos⁹⁹ e ainda nas aulas de estética de 1952/1953¹⁰⁰. Stefan Kristensen defende que não só Merleau-Ponty tinha uma leitura cinematográfica às outras artes visuais em geral, como o cinema é abertura intersubjectiva: “Se a pintura é, na verdade, a linguagem

⁹⁷ Idem, *Phénoménologie de la Perception* [1945], Paris, Gallimard, 2002, pp. 319-320, nota de rodapé.

⁹⁸ Daniel FRAMPTON, *Filmosophy*, Londres, Wallflower Press, 2006, p. 15: “film seems to be a double phenomenology, a double intention: our perception of the film, and the film’s perception of its world.”

⁹⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Causeurseries*. 1948, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 57-58.

¹⁰⁰ Idem, *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968.

que mostra a génese da nossa relação com o mundo, o cinema é aquela que torna visível o invisível das nossas relações com o outro.”¹⁰¹

Tanto a pintura como o cinema mostram o *movimento* entre visível e invisível permitindo entender o processo de tornar visível o invisível mas, ao contrário da pintura, valorizada principalmente por mostrar o invisível do mundo ou das coisas, o cinema permite mostrar o invisível da existência humana, mostrar a relação com os outros e, neste sentido, *unicamente no cinema a estética devém ética, intersubjectividade*. Mas esta relação não é transparente, nem simples. O que será o ponto de vista do Outro? No cinema, o ponto de vista da câmara *não se confunde* imediata e invariavelmente nem com o ponto de vista do realizador, nem com o ponto de vista do espectador. Na verdade, há uma tendência na fenomenologia do cinema para *antropomorfizar* o olhar da câmara, facto a que não fica indiferente Vivian Sobchack que desenvolve a problemática da analogia do cinema com a subjectividade humana¹⁰².

Em linhas gerais, podemos caracterizar a fenomenologia de Merleau-Ponty como sendo uma defesa de uma relação inseparável entre sujeito e objecto, bem como pelos estudos sobre a consciência e a experiência do mundo. Mas, se inicialmente o interesse de Merleau-Ponty pelo cinema está relacionado com os ensaios *sobre a percepção*, sustentados pela psicologia Gestalt, tal como podemos confirmar no texto de 1934, “A natureza da percepção”¹⁰³, mais tarde o cinema ganhará uma importância mais evidente nos ensaios *sobre a visão* e a reversibilidade do olhar. Para o filósofo, o cinema é um exemplo concreto da teoria Gestalt, no sentido em que o cinema mostra esta unidade entre ver e ser visível, uma unidade perceptiva do que naturalmente parece antagónico, ainda que seja inseparável, ou seja, aquilo que Merleau-Ponty define como um *quiasma* ou encontro. Quiasma,

¹⁰¹ Stefan KRISTENSEN, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement » in *Archives de Philosophie*, 69 (1), Printemps, 2006, p. 123: « Si la peinture est bien le langage qui manifeste la genèse de notre rapport au monde, le cinéma est celui qui rend visible l'invisible de nos rapports avec autrui. » [Tradução pessoal]

¹⁰² Vivian SOBCHACK, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

¹⁰³ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1996, pp. 24-34.

expressão, reversibilidade e carne são a estrutura ontológica da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty¹⁰⁴.

Deste modo, podemos distinguir duas ideias-chave na filosofia do cinema de Merleau-Ponty. Em primeiro lugar, Merleau-Ponty defende que um filme não é uma soma de imagens, mas antes uma *forma* temporal, ou seja, o cinema permite-nos, enquanto espectadores, uma experiência *total* do mundo e dos outros, uma vez que o sujeito está literalmente lançado (projectado) no mundo. Não percebemos o mundo como uma intersecção de elementos de som e imagem, mas como um todo *a priori*, uma forma temporal. Em segundo lugar, o cinema é um objecto exemplar para os estudos da percepção, disponibilizando um campo produtivo para os estudos da nova psicologia ao revelar a unidade invisível entre o Eu, o mundo e o Outro. O cinema é a arte que consegue mostrar, em vez de sugerir, a relação com o mundo e a coexistência com o Outro. Enquanto percepção do Outro, o cinema é uma arte que permite mostrar os comportamentos humanos espelhados nas atitudes e posturas do corpo sendo, deste modo, uma arte que mostra a *união* entre corpo e espírito, entre o mundo e os outros, enquanto relação mútua. Através da Gestalt, compreendemos que, ao percebermos o Outro, estamos, de algum modo, a alcançar o seu interior a partir do seu exterior, permitindo-nos, deste modo, aceder ao medo, ódio, amor e a todas as outras emoções através do seu comportamento. Todos estes estados afectivos e psicológicos são visíveis e estão expressos no rosto de uma pessoa ou no seu comportamento¹⁰⁵.

Paradoxalmente, e apesar da sua grande potencialidade, para Maurice Merleau-Ponty, o cinema é *incapaz* de filosofar ou mesmo de expressar o

¹⁰⁴ Merleau-Ponty utiliza o termo quiasmo (*chiasme*) para se referir à relação de cruzamento ou reversibilidade não-dialéctica entre o ver e o ser visto, entre o tocar e o ser tocado, e que na *Phénoménologie de la perception* surge ainda com uma estrutura ontológica da oposição de sujeito-objecto, interior-exterior. Assim, o quiasma é a leitura merleau-pontiana da “dobra heideggeriana”, cf. Gilles DELEUZE, *Le Pli – Leibniz et le baroque* [1988], Paris, Les éditions de Minuit, 1997, pp. 36-37, nota 27. O que Deleuze vem a criticar a Merleau-Ponty é a centralização da fenomenologia da arte no conceito de “carne”. Cf. QP? 168-169.

¹⁰⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, p. 94: « Colère, honte, haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d’autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont *sur* ce visage ou *dans* ces gestes et non pas cachés derrière eux. »

pensamento¹⁰⁶. Por esta razão, os primeiros escritos sobre cinema estão assim delimitados pela psicologia Gestalt. Se o interesse de Merleau-Ponty pela pintura começou por ser um interesse pela percepção do mundo e pela estrutura ontológica do “estar no mundo”, o seu interesse pelo cinema começa por se centrar na percepção. Mas qual o verdadeiro alcance de termos um ponto de vista exterior a nós quando tocamos ou quando vemos? Para a fenomenologia, corpo e mundo coexistem numa relação contígua. O que o cinema vem revelar é precisamente esta situação ontológica: estar no mundo é viver no mundo e ver é ter (capacidade háptica da visão). No cinema há um retorno de quem vê como visível. Em *O visível e o invisível*, encontramos uma exposição do fenómeno da simultaneidade entre *percipere* (percepcionar) e *percipi* (ser percepcionado)¹⁰⁷. A reversibilidade é a derradeira verdade, um encontro entre ver e ser visível que podemos analisar no solilóquio silencioso de um *close-up*. Esta relação de cruzamento recusa a identificação dos dois intervenientes porque há um espaço entre o passivo e o activo, entre tocar e ser tocado, entre ver e ser visível. Ou seja, ainda que o processo seja dialéctico, não há uma síntese final. O cinema é o meio pelo qual o Outro, o mundo e o Eu se encontram numa relação na qual o olhar alcança o outro, toca-lhe. Este acto reflexivo entre o olhar do espectador e o rosto da personagem do filme é simultâneo: no cinema, o espectador compreende a experiência do outro não apenas pelas expressões faciais e corporais, pelo argumento e montagem mas também num modo reflexivo. Ele compreende toda a experiência, ele compreende-se como visível. A visibilidade de uma expressão é como um espelho que permite uma relação mais estreita com o outro, é uma relação quiasmática.

A imagem cinematográfica torna-se assim numa nova interpretação sobre a relação entre o que é visível e o que é invisível. Tal como a pintura e o cinema celebram o enigma da visibilidade, seja do mundo seja do Outro, o olhar do espectador

¹⁰⁶ Ibidem, p. 104: « Le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les *pensées* de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement. »

¹⁰⁷ Idem, *Le visible et l'invisible* [1964], Paris, Gallimard, 2006, p. 162: « Il y a une expérience de la chose visible comme préexistant à ma vision, mais elle n'est pas fusion, coïncidence : parce que mes yeux qui voient, mes mains qui touchent, peuvent être aussi vus et touchés, parce que, donc, en ce sens, ils voient et touchent le visible, le tangible, du dedans, que notre chair tapisse et même enveloppe toutes les choses visibles et tangibles dont elle est pourtant entourée, le monde et moi sommes l'un dans l'autre, et du *percipere* au *percipi* il n'y a pas d'antériorité, il y a simultanément ou même retard. »

coexiste e existe somente na relação com as imagens que vê. Assim, ver é contemporâneo de ser visível, uma vez que no cinema o olhar que vê regressa a si como visível. Na verdade, tanto a pintura como o cinema são capazes de mostrar a relação entre o visível e o invisível, os dois grandes eixos da relação estética; no entanto, se a pintura é capaz de mostrar a invisibilidade do mundo, o cinema é capaz de mostrar a invisibilidade da existência humana, tal como as emoções, os comportamentos e os pensamentos humanos que criam uma rede de interactividade subjectiva. Ou seja, no cinema o campo da estética torna-se no campo ético de intersubjectividade.

O circuito fechado que é o mundo de João César Monteiro (trilogia da personagem João de Deus em *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1999)), vai mais longe em *Vai e Vem* (2000). No final do filme, João Vuvu, depois de sair do hospital, senta-se no habitual banco do Jardim do Príncipe Real, onde aparece-lhe Dafne, no cimo do cipreste. Um último plano surge ainda: o plano do olho do realizador ao som do motete de Josquin Desprez, *Qui habitat*, prolongando o plano, agora em *imagem fixa*, por mais quatro minutos. Se para alguns críticos esse plano final significa a eternidade ou o retorno retrospectivo de toda a obra cinematográfica, para outros significa o fim, a morte, interpretação *a posteriori* que ignora que esse plano estivesse já planeado no argumento inicial. Esse plano concentra, naturalmente, uma multiplicidade de interpretações: representa a morte de Vuvu, a morte do realizador, e também, de um modo mais essencial, representa a *morte do próprio cinema*, com a fixação da imagem cinematográfica, movimento puro, com o plano fixo, fotográfico, que “mata” o cinema. Além disso, esse plano tem ainda outra dimensão, a de interpelar o espectador: esse olhar frontal e directo para o espectador é esmagador, no sentido em que Maurice Merleau-Ponty se referia à reversibilidade do olhar no cinema.

No cinema vemos o que o Outro vê numa relação única de coexistência do olhar que vê com o que é visto com a variante de que o olhar que vê é reenviado a si mesmo como visível. O plano final do olhar de João César Monteiro é um olhar que mostra o lado de cá, o lado do realizador, o exterior ao filme. Mostra-nos o mundo real exterior ao mundo fílmico. Em *Vai e vem*, o olhar de quem percebe torna-se um

olhar cinematográfico, um olhar que coincide e *coexiste* com o próprio filme; o vidente coexiste com o visível. Por este motivo, o potencial fenomenológico do cinema será o de mostrar de que modo é que estamos imersos no mundo e nos outros, de que modo a própria “intencionalidade” fenomenológica é invertida e emitida do exterior para o interior, do objecto para o sujeito. Este final directo, de desconstrução e tomada de consciência dos clichés cinematográficos traz ainda à memória o rosto de Buster Keaton que nos enfrenta no final de *Film* (1965), de Samuel Beckett, assunto a que voltaremos na passagem da percepção para os perceptos.

A problemática enunciada por Merleau-Ponty no encerramento do seu discurso sobre cinema e filosofia é bastante pertinente e terá sido, em grande parte, ignorada por filósofos contemporâneos ao nascimento do cinema. Merleau-Ponty colocou a questão: qual é afinal a *afinidade* entre filosofia e cinema? Terá havido uma influência da filosofia no nascimento da teorização da arte cinematográfica, ou terá sido o cinema a influenciar a própria viragem filosófica ocorrida no século XX? Segundo este filósofo, o mais sensato será afirmar uma mútua interferência motivada pelo que será uma partilha geracional de uma perspectiva do sujeito e do mundo. Porém, a leitura fenomenológica da relação entre cinema e filosofia revela-se unidireccional: por um lado, o cinema é compreendido como um objecto que interessa de início ao filósofo mas que não intervém na formulação filosófica e, por outro lado, no movimento inverso, considera o cinema como uma simplificação da complexidade filosófica ilustrando um *corpus* filosófico *já estabelecido*. Deleuze dar-nos-á alternativas para esta compreensão unidireccional evitando que o cinema seja considerado como um instrumento útil e necessário ao trabalho filosóficos e, simultaneamente, que seja considerado uma mera simplificação deste. O que fica por compreender não é tanto a relação unitária entre um sujeito e um objecto, expresso na estrutura ontológica da reversibilidade do olhar, mas antes o que acontece quando, tanto sujeito como o objecto, não são nem unidades, nem unitários; como compreender o *entre* que ocorre nesse encontro. Neste sentido, *entre* as imagens-movimento, imagens cinematográficas e espectador, há um *intervalo* que é *temporal* e não espacial (como veremos com uma leitura das sinapses entre neurónios). Este intervalo será a diferença pois implica a intervenção do tempo e o pensamento de um movimento de

“devir outro” do humano enquanto, segundo Pierre Lévy, “virtualização” ou dimensão virtual do real¹⁰⁸.

I.3. A IMAGEM MENTAL: HITCHCOCK E TATI, RUPTURAS SILENCIOSAS

A esquematização das três variedades de imagens-movimento (correspondente ao segundo comentário a Bergson) alicerça-se, fundamentalmente, numa leitura do primeiro capítulo de *Matéria e Memória* e, dessa leitura, Gilles Deleuze extrai os três tipos de imagens-movimento aos quais, por sua vez, corresponderão os signos da semiótica de Charles S. Peirce (à excepção do primeiro): a imagem-percepção, “primeiro avatar da imagem-movimento”, nasce da relação entre uma “percepção subjectiva unicentrada” com o cérebro, “centro de indeterminação”¹⁰⁹; a imagem-afecção ou *primidade*, imagem-acção ou *segundidade* e, por último, *imagem mental*, crise da imagem-acção ou *tercidade* (*tercéité*).

Como já tinha aqui sido notado, para além do filósofo Henri Bergson, Charles Sanders Peirce foi igualmente uma influência decisiva para a criação semiótica da imagem-movimento e da imagem-tempo. Ao lado de Bergson, Peirce é uma das grandes influências para a classificação deleuziana das imagens cinematográficas. Deleuze compara Peirce e a sua classificação das imagens e signos ao trabalho taxonómico de Lineu para as ciências naturais e ao contributo de Dmitri Mendeleiev para a química com a tabela periódica¹¹⁰. Assim, o conceito de terciidade é uma noção decisiva para compreendermos a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo através de um terceiro tipo de imagens: a imagem mental. Deleuze termina A

¹⁰⁸ Pierre LÉVY, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, Éditions la Découverte, 1998. Voltaremos às diferenças entre virtualização, cristalização do actual e desrealização do actual.

¹⁰⁹ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, pp. 104-105; IM 94: « C'est cette perception subjective unicentrée qu'on appelle perception proprement dite. Et c'est le premier avatar de l'image-mouvement: quand on la rapporte à un centre d'indétermination, elle devient *image-perception*. » A não consideração desta distinção entre uma concepção filosófica e uma cinematográfica de “ponto de vista subjectivo” pode justificar o mal-entendido presente em alguns argumentos *contra* o papel privilegiado dado ao cinema relativamente a outras artes como, por exemplo acontece em Paul Douglass, cf. Paul DOUGLASS, “Bergson and Cinema: friends or foes?” in John MULLARKEY (ed.), *op.cit.*, p. 221.

¹¹⁰ IM 7.

Imagem-movimento anunciando a crise da imagem-acção através de uma nova imagem cinematográfica: a imagem mental, imagem-relação ou “nova imagem pensante” (*nouvelle image pensante*¹¹¹).

Ainda que comece por desenvolver no que consistiu essa crise no cinema americano, Deleuze localiza a sua origem no cinema europeu, nomeadamente no neo-realismo italiano e na *nouvelle vague* francesa, mas também no cinema nipónico do pós-guerra, por exemplo, na cinematografia de Yasujiro Ozu, marcada pelo domínio dos novos espaços citadinos, vazios, ou dos interiores exíguos, povoados pela banalidade do quotidiano, onde a montagem de planos-sequência fixos apresenta directamente o tempo, praticamente sem recurso a movimentos de câmara¹¹². Em Ozu, a construção de situações ópticas e sonoras puras revela-se no plano fixo como apresentação de um tempo “em estado puro e directo”: em *Primavera Tardia* (*Banshun*, 1949), Noriko é uma rapariga de 27 anos que tarda em se casar e em abandonar a casa paterna onde apenas vive com o pai, viúvo. Na noite em que aceita a sua condição de noiva, de um casamento acordado, Noriko observa um vaso que decora o quarto e o seu rosto optimista ganha traços de tristeza. Os dez segundos do plano fixo do vaso correspondem, segundo Deleuze, a um plano de uma *natureza-morta*, termo emprestado ao cinema pela pintura, *que dura*, isto é, a “[...] uma imagem-tempo directa, que dá àquilo que muda a forma imutável na qual a mudança ocorre”¹¹³. Toda a mudança ocorre no tempo sem que o tempo, ele próprio, mude.

Contudo, Deleuze começa por introduzir um novo termo de Charles S. Peirce – o de tercidade ou *imagem mental*. Qual a relação entre este tipo de imagem e o pensamento? De acordo com Peirce, à segundidade compete as relações binárias, isto é, a acção-reacção de algo ou de alguém, ao mecanismo entre o esforço e a resistência, que, para lá da sensação ou do sentimento (primidade) provoca igualmente um pensamento: isto é, obriga-nos a pensar¹¹⁴. Ou seja, o pensamento não é, de modo algum, um elemento exclusivo da tercidade. Nas palavras de Peirce, “a

¹¹¹ IM 276 e IM 290.

¹¹² IM cap. XII. Podemos anexar às novas cinematografias o *free cinema* inglês e a Escola de Nova York de Jonas Mekas. Este percurso é analisado em Dominique NOGUEZ, *Une renaissance du cinéma*, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 15-24.

¹¹³ IT 27: « [...] une image-temps direct, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement. » [Tradução pessoal]

¹¹⁴ Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, trad. de Gérard Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978, p. 28.

experiência do esforço não pode existir sem a experiência da resistência”¹¹⁵, dando-nos o exemplo de um tranquilo passeio de balão interrompido pelo apito de uma locomotiva: trata-se de um exemplo da experiência (existência ou segundidade), e não do sentimento (qualidade ou primidade), do esforço, uma vez que o que está presente nessa situação em concreto é uma consciencialização da acção de um novo sentimento sobre um outro sentimento imediatamente anterior. Neste caso, o corte realizado por uma nova experiência é a origem daquilo que nos *força* a pensar.

Charles S. Peirce considera, deste modo, a tercidade como um elemento essencial à semiótica ao complementar a inaptidão da segundidade em incluir este tipo de relações estritamente mentais, isto é, ele abrange todas as relações para lá da “acção bruta” entre acção-reacção. Neste sentido, distingue justamente a segundidade da tercidade: “O segundo é aquilo que é em virtude de qualquer coisa, em relação à qual é segundo. O terceiro é aquilo que é através das coisas entre as quais estabelece uma ligação e que põe em relação.”¹¹⁶ Isto é, a tercidade não é apenas o reenvio relacional de uma relação já por si dicotómica mas antes é uma implicação *mediada* por uma lei, uma categoria geral tal como a primidade mas, se esta é possibilidade e indeterminação, a tercidade é lei, não visível mas previsível, funcionando como intercessor entre duas coisas.

Para concebermos o que é uma imagem mental teremos de analisar a referida crise da imagem-acção. No entanto, a análise desta crise da imagem-acção significa, igualmente, considerar os limites da segundidade: as duas questões estão directamente relacionadas. Na origem da crise da imagem-acção está a limitação do esquema SAS’ (Situação-Acção-Situação alterada): algo, ou alguém, age sobre outra coisa, ou outra pessoa, como acção bruta. Segundo a leitura deleuziana de Peirce, à primidade, ou qualidade, corresponde a imagem-percepção e afecção; à segundidade, ou causa, a imagem-acção e, por último, à tercidade, ou relação, corresponde a imagem mental. Há uma ambiguidade na origem das imagem-afecção e imagem-acção, ambas enraizadas nas mesmas qualidades-poderes (*qualités-puissances*) que,

¹¹⁵ Ibidem, p. 24: « L’expérience de l’effort ne peut pas exister sans l’expérience de la résistance. » [Tradução pessoal]

¹¹⁶ Ibidem, p. 72: « Le second est ce qui est en vertu de quelque chose, par rapport à quoi il est second. Le troisième est ce qui est par les choses entre lesquelles il établit un lien et qu’il met en relation. » [Tradução pessoal]

por um lado, originam a imagem-afecção da primidade expressas num rosto, por exemplo, e, por outro, estão também na origem da imagem-acção da segundidade na actualização num estado de coisas¹¹⁷. A função de uma imagem mental ou imagem-relação não é ser a expressão do pensamento *de* alguém, nem ser uma imagem *do* pensamento puro.

É uma imagem que toma por objectos *de* pensamentos objectos que têm uma existência própria fora do pensamento, tal como os objectos da percepção têm uma existência própria fora da percepção. *É uma imagem que toma como objecto relações*, actos simbólicos, sentimentos intelectuais.¹¹⁸

Deste modo, depreendemos que o pensamento não é um elemento exclusivo deste tipo de imagem uma vez que tanto a imagem-acção como a imagem-afecção são imagens pensantes *ainda que* somente a imagem mental tenha uma relação *directa* com o pensamento, ou seja, tem como tema as próprias relações. Por exemplo, os filmes de Ernst Lubitsch, de uma forma subtil, sugerem mais ao espectador do que aparece representado nas imagens. Em *Ninotchka* (1939) de Ernst Lubitsch, Greta Garbo interpreta uma intransigente agente soviética destacada em Paris para resolver um problema com a venda das jóias e, por ironia do destino, acaba por se apaixonar por Leon D'Algout, um Conde que personifica tudo o que Ninotchka até então abominava no sistema burguês e capitalista. Autocensurada pelo enfraquecimento relativamente aos seus ideais comunistas, Ninotchka afirma que o seu castigo deveria ser o fuzilamento. Encostada à parede, esperando sofrer o seu castigo, Leon abre uma garrafa de champanhe, fingindo o disparo de uma arma: Ninotchka é “morta” pela rolha do champanhe, símbolo da sua traição à pátria. *Ser ou Não Ser (To Be or Not to Be*, 1942), um filme sobre espiões e duplas identidades, começa com a estranha situação de Adolf Hitler, sozinho nas ruas de Varsóvia numa altura em que os polacos receavam a invasão nazi do seu país. Hitler observa as reacções das pessoas. Mais tarde, o espectador apercebe-se de que se tratava de um actor de teatro que tira a sua

¹¹⁷ IM 150.

¹¹⁸ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 291; IM 268: « C'est une image qui prend pour objets de pensée, des objets qui ont une existence propre hors de la pensée, comme les objets de perception ont une existence propre hors de la perception. *C'est une image qui prend pour objet des relations*, des actes symboliques, des sentiments intellectuels. » [Em itálico no original]

personagem do palco para a rua precisamente para saber qual seria a reacção das pessoas, se se iriam convencer de que se tratava do verdadeiro. Não se tratava do verdadeiro Hitler nem nunca se poderia tratar: o encenador da peça não está satisfeito com a caracterização da personagem; “é apenas um homem com um pequeno bigode” afirma, e procurando um modelo mais realista, aponta para uma fotografia emoldurada: era uma fotografia do actor representando Adolf Hitler.

É neste sentido que Deleuze compreende os filmes dos irmãos Marx (Chico, Harpo, Groucho e Zeppo) enquanto *imagens-argumento*¹¹⁹. Segundo Deleuze, eles constam dos primeiros filmes em que encontramos este tipo de imagens mentais. O filme *Os Grandes Aldrabbões* (*Duck Soup*, 1933) de Leo McCarey apresenta-nos, cinematograficamente, a questão do paradoxo, do sentido e sem-sentido, presentes, por exemplo, na cena do “falso” espelho em que parece haver um reflexo mas que não é representação do outro: Pinky (Harpo) faz-se passar por Rufus T. Firefly (Groucho) e, para não ser apanhado por este, finge ser o seu reflexo num espelho inexistente conseguindo sincronizar todos os movimentos com Firefly, mesmo os que não são visíveis em campo (ou reflectidos no espelho). Outra questão presente neste filme é os jogos de linguagem, nomeadamente os trocadilhos com origem na fonética das palavras – por exemplo, a palavra inglesa “before” tanto quer dizer “antes” como “perante” ou a palavra “tanks” que não só é compreendida foneticamente como “tank” (tanque), mas também como “thanks” (obrigado). Porém, a ambiguidade da linguagem adquire, nos irmãos Marx, um poder destrutivo quer da função comunicante da linguagem, quer das regras lógicas do pensamento. Deleuze, seguindo o movimento do pensamento de Peirce em que a tercidade também é um trinómio, vê em Harpo a primidade da imagem-afecção, em Chico a secundidade da imagem-acção e em Groucho a imagem mental.

¹¹⁹ IT 88.

Contudo, se os filmes dos irmãos Marx têm o grande mérito de terem introduzido a imagem mental no cinema burlesco através do raciocínio, do argumento, contra-argumento e do silogismo (principalmente com o *nonsense*), é em Alfred Hitchcock que Gilles Deleuze encontra a criação deste tipo de imagem:

Hitchcock introduz a imagem mental no cinema. Isto é: faz da relação o objecto de uma imagem, que não só se acrescenta às imagens-percepção, acção e afecção mas as enquadra e transforma. Com Hitchcock aparece uma nova espécie de «figuras» que são figuras de pensamentos.¹²⁰

A mera intriga da acção, o argumento centrado na procura do criminoso em questão, do *MacGuffin*, também não corresponde ao que aqui se entende por imagem mental, tal como já tínhamos referido que também não corresponde ao pensamento de uma personagem expresso num diálogo ou numa narrativa em voz *off*. A imagem mental é, no limite, como o filme *A Corda* (*Rope*, 1948): um só plano, um só raciocínio, um só movimento correspondente ao fluxo do pensamento sem cortes. Aqui o trabalho de raciocínio, de relacionamento entre personagens, acções e situações, é realizado não por uma personagem (através de uma narrativa explicativa em voz *off* ou no diálogo), mas pela câmara, pelos movimentos da câmara que, ao mostrarem visualmente a ligação ou a explicação, funcionam, deste modo, como uma exposição do fluxo do pensamento. Por exemplo, em *A Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954) é o movimento da câmara que nos mostra (indica) porque é que a personagem do fotógrafo L.B. Jeffries (James Stewart) tem a perna engessada e se encontra preso a uma cadeira de rodas ocupando o tempo livre a espiar os vizinhos e o pátio entre os edifícios; sabemos-lo através do movimento silencioso da câmara percorrendo as fotografias de carro de corridas, uma máquina fotográfica partida. Por isso mesmo, e graças à identidade imediata que há entre a câmara e o olhar e *mente* do

¹²⁰ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 298; IM 274: « Hitchcock introduit l'image mentale au cinéma. C'est-à-dire: il fait de la relation l'objet d'une image, qui non seulement s'ajoute aux images-perception, action et affection, mais les encadre et les transforme. Avec Hitchcock, une nouvelle sorte de 'figures' apparaissent, qui sont des figures de pensées. » Veja-se IM 276-277.

Devemos a François Truffaut o primeiro reconhecimento da obra de Hitchcock, cineasta até então subvalorizado pela crítica e pelos teóricos do cinema: cf. François TRUFFAUT, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Seghers, 1975.

espectador¹²¹, este é o primeiro a ter conhecimento do tipo de relação em causa em cada situação, por exemplo, pode mesmo saber mais do que as próprias personagens e, por isso, tem uma visão e uma compreensão privilegiada.

A grande questão presente nos filmes de Alfred Hitchcock é que o pensamento partilhado com o espectador não é o pensamento de uma personagem em concreto mas nasce do próprio filme, ou seja, a mente do filme (o filme como um raciocínio) desloca-se para a mente do espectador: são semelhantes. Isto é, a filmografia de Hitchcock é um exemplo das imagens mentais não porque sejam imagens de uma relação, mas porque a imagem *ela própria* é que é *a relação*. Alfred Hitchcock cria a imagem mental ou imagem-relação no cinema transformando as anteriores imagem-acção e imagem-afecção e, deste modo, leva ao limite as próprias capacidades da imagem-movimento sem, no entanto, entrar em ruptura nem com a sua estrutura narrativa (SAS'), nem com o esquema sensório-motor da imagem clássica. É precisamente neste sentido que Deleuze refere Hitchcock como o inventor da imagem mental ainda que este não ponha em causa os laços sensório-motores da imagem-acção. Esta ruptura está localizada fora de Hollywood, na Europa do período do pós-guerra.

Hitchcock aperfeiçoa a imagem cinematográfica através da *inclusão* do espectador no filme e, por sua vez, a inclusão deste na imagem mental porém, no limite, trata-se de uma “pequena crise da imagem-acção”; Hitchcock não a leva às últimas consequências as possibilidades da imagem mental que não apenas aperfeiçoa e enriquece as imagens cinematográficas e a experiência do espectador, como põe em questão a própria natureza e estrutura das imagens. De igual modo, lembramos que uma das razões para que toda a estrutura construtiva da montagem dialéctica em Sergei Eisenstein *não seja* ainda a tão esperada passagem para as imagens-tempo é precisamente o facto de *prevalecer* ainda uma noção de *todo* (ou a *Ideia*) enquanto conjunto fechado¹²². Directamente relacionada com esta questão está uma nova maneira de compreender o papel do espectador atribuindo-lhe definitivamente uma

¹²¹ Segundo Deleuze, se quisermos comparar a câmara de cinema com o olhar humano que seja no sentido de um “olhar do espírito”, cf. PP 78.

¹²² Tal como Deleuze desenvolve a propósito do terceiro nível da montagem, o *Todo* e as mudanças, no capítulo II de IM.

função activa na sua actividade cinéfila. Em Hitchcock, a mente do espectador segue as regras lógicas de inferência, isto é, a própria imagem tem em si conteúdos que seguem relações de causalidade e necessidade e que apenas surgem *na mente* do espectador, não nas imagens do filme ou nas palavras da personagem. Em concreto, o realizador introduz um terceiro termo no clássico dualismo entre si e o filme de que é realizador, precisamente, o espectador que, no limite, encontra na personagem do fotógrafo de *A Janela Indiscreta* a metáfora para a sua própria situação de espectador: tão importante como o facto de a personagem ser um fotógrafo (logo, um criador de imagens fixas, imóveis, não-cinematográficas), é o facto de este estar fisicamente limitado à visão, reduzido a uma situação óptica pura (espectador).

Em suma, há em Hitchcock a introdução de um terceiro elemento constituído pelo espectador que vai partilhar a inactividade física com as personagens: é neste sentido que compreendemos as situações ópticas puras em *A Janela Indiscreta*, *A Mulher que Viveu Duas Vezes* (*Vertigo*, 1958) e *Intriga em Família* (*Family Plot*, 1976) em que as próprias personagens são espectadores das situações em que estão envolvidas ou, pelo menos, assemelham-se à função observadora do espectador reduzido à situação óptica pura. Porque é que a crise da imagem-acção aparece precisamente depois da imagem-relação aperfeiçoada por Hitchcock? A crise da imagem-acção alicerçada no esquema sensório-motor e esquema SAS', não significa o fim deste género cinematográfico mas antes vem a significar que este género não é expressão da "alma" ou "essência" do cinema: segundo Deleuze, "a alma do cinema exige cada vez mais o pensamento, mesmo que o pensamento comece por desfazer o sistema de acções, percepções e afecções de que o cinema se tinha alimentado até então"¹²³.

Todavia, esta crise na imagem cinematográfica é consequência de uma mudança *exterior* e independente do cinema: factores históricos, económicos e sociais vividos no pós-guerra. O cinema reflecte uma realidade dispersiva, carente de um *vector* ou uma *linha do universo* que caracterizavam os planos-sequência e os *travellings* de Kenji Mizoguchi, por exemplo, em *O Conto dos crisântemos tardios*

¹²³ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 302; IM 278: « L'âme du cinéma exige de plus en plus de pensée, même si la pensée commence par défaire le système des actions, des perceptions et affections, dont le cinéma s'était nourri jusqu'alors. »

(*Zangiku monogatari*, 1939)¹²⁴. Face, por um lado, ao contexto da Europa no pós-guerra, a condições de ordem histórica, política, social e económica que se reflectiram em toda a arte em geral, e no cinema em particular, e, por outro lado, à crise da imagem-acção, surge a necessidade da criação de novos signos e novas tipologias de imagem. “São essas as cinco características aparentes da nova imagem: *situação dispersiva, ligações deliberadamente fracas, forma-balada, tomada de consciência dos clichés, denúncia da conspiração.*”¹²⁵

Porém, se inicialmente Deleuze localiza esta crise e esta nova imagem no cinema americano do pós-guerra, de seguida afirma que a “grande crise da imagem-acção” se dá na Europa, primeiro em Itália, depois em França e na Alemanha. Analisemos melhor a invenção da imagem mental em Hitchcock quando, à primeira vista, parece paradoxal que Deleuze afirme que “foi o neo-realismo italiano que forjou as cinco características anteriores”¹²⁶. As cinco características funcionam como condição exterior de possibilidade da nova imagem mental; em si, elas não criam a nova imagem mas abrem caminho para o seu surgimento, para lá da imagem-movimento. Assim sendo, foi na Europa, e não nos Estados Unidos, principalmente na cinematografia italiana e francesa, que Deleuze encontrou a concretização da ruptura com o sistema cinematográfico, uma verdadeira “mutação” da imagem, com o fim da imagem-percepção (à percepção não segue uma reacção), da imagem-acção (a narrativa deixa de ter um fio condutor óbvio e lógico) e imagem-afecção (as personagens-videntes revelam-se sem afectos e sem reacção). A imagem mental põe em crise estas imagens clássicas do cinema da imagem-movimento ao mesmo tempo que cria as condições para o aparecimento da nova imagem pensante.

Segundo Deleuze, há três possíveis relações entre o pensamento e a imagem no cinema da imagem-movimento¹²⁷ referindo-se, em consequência, aos filmes de Hitchcock de uma forma ambígua. Por um lado, reconhece em Hitchcock o aperfeiçoamento da imagem-movimento na medida em que este supera o esquema da

¹²⁴ IM 261-265.

¹²⁵ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 307; IM 283: « Tels sont les cinq caractères apparents de la nouvelle image : *la situation dispersive, les liaisons délibérément faibles, la forme-balade, la prise de conscience des clichés, la dénonciation du complot.* » [Em itálico no original]

¹²⁶ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 310; IM 285: « C’est le néo-réalisme italien qui a forgé les cinq caractères précédents. »

¹²⁷ IT 213.

imagem-acção para as *relações mentais* entre imagens mas, por outro, afirma que Hitchcock regressa sempre às *relações naturais* que compõem a trama da acção como acontecia, de resto, em todo o cinema clássico. Ao não transpor totalmente a barreira que separa as relações naturais das mentais, ao permanecer ligado a uma estrutura clássica, Hitchcock substitui o choque entre as imagens que marcam o início da actividade mental no espectador, pelo *suspense*. Onde está então a diferença entre o caminho encetado por Hitchcock e o dos neo-realistas? Os filmes de Hitchcock que se destacam nas relações mentais são os filmes do período do pós-guerra (por exemplo, *A Janela Indiscreta* é de 1954 e *A Mulher que Viveu Duas Vezes* de 1958), os filmes que inventaram a imagem-relação (da tercidade, do espectador como terceiro elemento do filme e da criação da personagem-espectador), mas que não fazem a ruptura com as relações naturais da imagem-movimento (a nível da montagem e da narrativa). Há aqui uma ponderação entre os factores positivos – ter criado as relações mentais através das imagens que são imagens legíveis, sem recurso da palavra ou do texto, pelo espectador que se torna uma peça fundamental no todo da experiência fílmica; além disso, as personagens são, elas próprias, metáforas da situação de observadores – e os factores negativos – esta tercidade segue o pensamento lógico, segue a lei, ou seja, não estamos ainda no campo do pensar como criatividade perante o choque, perante o impensável.

É precisamente tendo em conta esta consideração (que se estende aos filmes produzidos em Hollywood no pós-guerra) que Deleuze apenas encontra nas filmografias italiana, francesa e japonesa do pós-guerra, um pensamento que não se rege pela lógica, pela antecipação: o ilógico e o impensável são puro tempo. A ruptura acontece com as narrativas falsificadoras, fora do esquema sensório-motor, isto é, a ruptura vai possibilitar um novo modo de pensar. Não basta haver pensamento a partir das imagens (como em Hitchcock) mas é preciso um novo modo de pensar que não siga as regras da lógica tal como analisado na tercidade de Peirce.

Igualmente neste período de ruptura entre dois regimes de imagens, Deleuze analisa a filmografia de Jacques Tati, “uma nova idade do burlesco”¹²⁸, uma filmografia plena de opsignos e sonsignos, que tem em *As Férias do Sr. Hulot* (*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953) a obra precursora do fim do modelo narrativo linear seguido, posteriormente, por Jean-Luc Godard, Alain Resnais ou Marguerite Duras no movimento da *nouvelle vague*. Tal como o crítico de cinema Serge Daney destacou, há em Jacques Tati, no conjunto da sua obra, uma *linha de fuga* do próprio cinema francês do pós-guerra¹²⁹. Isto é, o percurso do cineasta, de *Há Festa na Aldeia* (*Jour de fête*) em 1949 a *O Meu Tio* (*Mon oncle*) em 1958, desenha uma linha de fuga que esteve na origem da própria *nouvelle vague* e, conseqüentemente, anterior ao que se convencionou como primeiro filme desse movimento, *O Acossado* (*À bout de souffle*, 1960) de Jean-Luc Godard.

A filmografia de Tati tem no elemento arquitectónico da *vitrina* uma situação privilegiada da criação de opsignos e de sonsignos, imagens ópticas e sonoras que rompem com a ligação sensório-motora expondo imagens directas do tempo. Em *Play Time-Vida Moderna* (*Play Time*, 1967), a vitrina tem essa função de transparência: é um mundo que não esconde nada, é um mundo-vitrina¹³⁰ mas, simultaneamente, é um mundo em desordem. Ao longo da primeira parte do filme, as fachadas envidraçadas dos novos edifícios parisienses são uma forma cómica de ilusão e engano: desde o grupo de turistas americanas que, afastadas dos verdadeiros *ex-libris* da cidade, não reparam no seu reflexo nas janelas de vidro, até à personagem de Monsieur Hulot (Jacques Tati), multiplicado pelos sósias que vão surgindo, é enganado pelos reflexos nas paredes envidraçadas. O vidro tem assim duas funções paralelas e antagónicas: se, por um lado, é uma superfície transparente, que mistura realidades de natureza diferente, tal como acontece com a luz verde da farmácia que ilumina a comida do restaurante ao lado dando-lhe um aspecto de comida estragada, por outro

¹²⁸ IT 90-91.

¹²⁹ Serge DANEY, « Eloge de Tati » in *Cahiers du cinéma*, n. 303, septembre, 1979, p. 5: « Si l'on met en perspective les six films réalisés par Tati depuis 1948 (*Jour de fête*), on s'aperçoit qu'ils dessinent une ligne de fuite qui est, à peu de choses près, celle du cinéma français d'après-guerre. » [Em itálico no original]

¹³⁰ Jean-Louis SCHEFER, « La Vitrine » in *Cahiers du cinéma*, n. 303, septembre, 1979, p. 30: « Ce monde-là ne cache cependant rien derrière lui: il est une vitrine. »

lado, é uma superfície que reflecte e desdobra a realidade, duplica e confunde o circuito virtual-actual.

Play Time é o filme em que Monsieur Hulot mais está ausente, em segundo plano, mas, quando aparece chama-nos sempre a atenção: logo no início do filme, a atenção do espectador, dispersa até aí pelas várias personagens que vão surgindo, imersos na agitação constante, é chamada por Hulot quando o seu chapéu-de-chuva cai e o barulho faz com que todos olhem para ele; até esse momento, nem tínhamos reparado na sua presença. Os barulhos, os pequenos ruídos, os zumbidos ou os sons mais incomodativos são, aliás, alvo de interesse de Tati principalmente como sonoridade (o vácuo) da modernidade: os zumbidos dos aparelhos de ar condicionado no aeroporto e nos edifícios envidraçados de *Play Time-Vida Moderna*, na função do automatismo que controla as funções na vivenda de *O Meu Tio* (1958) ou no jogo de ténis e no fogo-de-artifício de *As Férias do Sr. Hulot* onde os sons são ampliados, destacados ou deformados. Como destaca André Bazin, Tati cria um universo que teima em não se separar de si; mesmo que já não esteja em cena, ainda que ausente, há um fluxo de desordem crescente que continua longamente para lá da sua passagem¹³¹. A personagem interpretada por Jacques Tati é assim a *gênese* de um *universo* que só aparentemente pode perdurar sem a sua intervenção; tudo o que acontece (a desordem) não é deliberadamente causado por ele.

Tati não segue os jogos linguísticos, o *nonsense* ou os duplos sentidos que encontramos nos irmãos Marx mas, aproximando-se aqui mais da gestualidade acrobática em Buster Keaton, antes se caracteriza pelo *gesto* – um gesto de consequências *imprevisíveis* causado pelo tímido e distraído Hulot. Ao contrário do burlesco dos irmãos Marx em que a introdução da imagem mental corresponde a uma *quebra* na continuidade temporal, à emergência de uma imagem-relação na mente do espectador, em Jacques Tati o burlesco *prolonga* temporalmente essa continuidade num crescendo de desastres interrelacionados de um modo incontrolável. A intervenção não intencional de Hulot transforma, inesperadamente, toda a situação,

¹³¹ André BAZIN, *O que é o cinema?*, p. 51: “Tal como os grandes cómicos, antes de nos fazer rir, Tati cria um universo. Um mundo ordena-se a partir da sua personagem e cristaliza como uma solução sobressaturada em redor do grão de sal que se lhe deita. (...) Ele pode estar pessoalmente ausente dos *gags* mais cómicos porque o Sr. Hulot não é senão a encarnação metafísica de uma desordem que se perpetua longamente após a sua passagem.”

modificando cenários, alterando e interferindo no curso normal das outras personagens. Assim é em *Play Time-Vida Moderna* com a destruição do restaurante ou em *As Férias do Sr. Hulot* quando a entrada de Hulot no *hall* do hotel é acompanhada por um vendaval que altera todo o cenário, anulando a calma e o repouso de quem (até então) aproveitava as férias. A entrada de Hulot corresponde ao fim do repouso e o começo do movimento, de um novo fluxo. O que as suas acções criam é o próprio *tempo*, a incontável dimensão de cada movimento, que como Bazin defende, é a verdadeira matéria-prima deste filme.

O *tempo* é a matéria-prima dos filmes de Jacques Tati. Esse facto vai permitir maior liberdade no desenvolvimento do argumento dos filmes libertando, por sua vez, o espectador da expectativa (previsível) do que vai suceder de seguida. Deste modo, os seus filmes fazem a ruptura com códigos cinematográficos clássicos tendo no centro da acção o próprio tempo, o registo da duração do gesto, de tal forma que, o conjunto de episódios não respeitam nem tensão dramática, nem seguem um esquema quanto à sua duração: cada episódio tem a duração do movimento de consequências inesperadas através dos longos planos-sequência sem recurso ao *close-up*. Assim, encontramos nos filmes de Jacques Tati a imprevisibilidade que caracteriza a indeterminação virtual dos seres vivos. Tal como Henri Bergson defendera no âmbito metafísico, essa é a função atribuída à própria *vida*: a de introduzir a “indeterminação na matéria”, de um modo mais indeterminado, de um modo mais livre¹³².

¹³² Henri BERGSON, *L'évolution créatrice*, p. 602: « Comme nous le faisons pressentir dès le début de ce travail, le rôle de la vie est d'insérer de l'indétermination dans la matière. Indéterminées, je veux dire imprévisibles, sont les formes qu'elle crée au fur et à mesure de son évolution. De plus en plus indéterminée aussi, je veux dire de plus en plus libre, est l'activité à laquelle ces formes doivent servir de véhicule. Un système nerveux, avec des neurones placés bout à bout de telle manière qu'à l'extrémité de chacun d'eux s'ouvrent des voies multiples où autant de questions se posent, est un véritable réservoir d'indétermination. »

I.4. A IMAGEM-TEMPO: LEMBRANÇA, MEMÓRIA E DURAÇÃO

Gilles Deleuze retoma em *A Imagem-tempo* os comentários feitos ao pensamento de Henri Bergson¹³³; neste caso, em relação às questões da lembrança, memória e sonho, questões onde podemos enraizar directamente o processo cinematográfico de criação dos *opsignos* e *sonsignos*, isto é, das imagens ópticas e sonoras puras que, rompendo com as relações sensório-motoras, se tornam uma abertura directa à temporalidade. Assim, compreendemos de que modo é que o percurso filosófico elaborado por Deleuze através da análise e da classificação dos signos cinematográficos difere de outras teorias sobre a história do cinema que tomam como ponto de ruptura (mas também de avanço na linguagem cinematográfica) a passagem do cinema mudo para o cinema sonoro, com a introdução do som e da palavra no final dos anos 20. Segundo esse ponto de vista, este momento de ruptura vai-se reflectir, igualmente, numa distinção a nível de indústria, narrativas e géneros¹³⁴. Segundo Deleuze, “[o]s grandes géneros, *western*, filme policial, filme histórico, comédia, etc., não nos dizem de maneira nenhuma os tipos de imagens ou os caracteres intrínsecos”¹³⁵.

Ou seja, Deleuze, ao não seguir um modelo comum de análise histórica do cinema através da passagem mudo-sonoro, não irá também analisar os elementos que permitem uma continuidade entre o cinema clássico e o moderno, mas antes

¹³³ Já aqui revimos os dois comentários presentes em *A Imagem-movimento*: sobre as três teses sobre o movimento (cap. “I.2.1. Três teses sobre o movimento”) e as três variedades de imagens-movimento (capítulo “I.2.2. A Imagem-matéria”). Em *A Imagem-tempo*, Deleuze centra a problemática filosófica nas questões bergsonianas de memória e lembrança (terceiro comentário) e do passado transcendental (quarto comentário).

¹³⁴ Esse é o ponto de vista, por exemplo, de dois dos grandes textos clássicos dos estudos de cinema: André MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946 e Rudolf ARNHEIM, *A arte do cinema* [1957], trad. de M. Conceição Lopes da Silva, Lisboa, edições 70, 1989. Contudo, esse modelo e essa divisão entre “cinema mudo” e “cinema sonoro” perdura ainda hoje. Veja-se, unicamente a título de exemplo, Paulo VIVEIROS, *A imagem do cinema*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2002. Deleuze defende laconicamente em IT 314: « La différence entre un cinéma dit classique et un cinéma dit moderne ne coïncide pas avec le muet et le parlant. »

¹³⁵ Gilles DELEUZE, *Conversações*, p. 71; PP 67: « Les grands genres, western, film policier, film d'histoire, comédie, etc., ne nous disent pas du tout les types d'images ou les caractères intrinsèques. »

procurará as suas *diferenças*¹³⁶: os elementos nos quais as imagens cinematográficas diferem relativamente ao *modo como representam o tempo* no cinema clássico e moderno ou, a diferença entre o cinema clássico intelectual de Eisenstein e o cinema moderno intelectual de Resnais, para recorremos a dois cineastas que representam perfeitamente cada um dos regimes cinematográficos classificados por Deleuze.

Deleuze procura aquilo que o cinema tem de diferente em relação a outras expressões de arte e encontra essa diferença precisamente no modo como a arte cinematográfica expressa o movimento e o tempo. É com esta abordagem que se irá distanciar de uma leitura do cinema baseada no carácter realista das imagens, como acontece, por exemplo, em André Bazin. Desse modo, Deleuze analisa, classifica e cria novos conceitos que apenas dizem respeito aos signos da representação quer do tempo, quer do movimento: relativos a dois regimes de imagem que não têm na sua base nem questões técnicas, nem questões de indústria ou de género; não o que o cinema pode representar da realidade (as narrativas, a verosimilhança) mas o que ele apresenta directamente, de um modo *exclusivo* – a ruptura com os esquemas sensório-motores, com a narrativa verídica e com o ponto de vista de um sujeito que percepcione.

Neste sentido, é-nos agora possível considerar a *passagem* da imagem-movimento para a imagem-tempo como a passagem de um reconhecimento *automático, distraído*, para um reconhecimento *atento*¹³⁷. Em *Matéria e memória*, Bergson indica-nos esta distinção: por um lado, o “reconhecimento automático ou habitual” e, por outro, o “reconhecimento atento”. No primeiro caso, o reconhecimento prolonga a percepção no mesmo plano horizontal de tal modo que a imagem que percebemos de um objecto é uma imagem sensório-motora, uma imagem-movimento. Neste ponto de vista, que é partilhado quer na percepção que temos do mundo, quer dos outros (modo que partilhamos, inclusive, com os outros seres vivos), passamos naturalmente a outro objecto, mas no mesmo plano horizontal.

¹³⁶ Ronald BOGUE, “Gilles Deleuze” in Paisley LIVINGSTON/Carl PLANTINGA (ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2009, p. 375.

¹³⁷ IT 62.

Devemos agora passar de um reconhecimento automático, que se faz sobretudo pelos movimentos, àquele que exige a intervenção regular de lembranças-imagens. O primeiro é um reconhecimento por distração; o segundo (...) é o reconhecimento atento.¹³⁸

Isto é, no reconhecimento atento, sem prolongamento natural, horizontal, da percepção, constituímos uma *imagem óptica e sonora pura* do objecto (*opsigno* e *sonsigno*, isto é, uma imagem actual separada do seu prolongamento motor¹³⁹), fazemos uma *descrição* que tende a apagar o objecto ele próprio, ou seja, uma descrição que tende a seleccionar alguns traços em detrimento dos outros. Assim, trata-se do mesmo objecto mas em planos (ou circuitos) diferentes. O *nouveau roman* e o *nouveau cinéma* de Alain Robbe-Grillet ganham, deste modo, uma função filosófica para este conceito de *descrição*¹⁴⁰ tal como vem a ser entendido por Deleuze. Segundo Robbe-Grillet, o cinema vem condensar as longas e pormenorizadas descrições da literatura em apenas alguns segundos presentes num plano ou numa cena. Consequentemente, é atribuído ao *flashback* a característica de reflexo da memória humana, como que condensada em instantes, mais ou menos breves. A imagem óptica e sonora pura, enquanto imersão nos circuitos da memória, é, desde logo, uma descrição: a cada descrição corresponderá uma imagem mental virtual, suprimindo o objecto e criando um outro num “duplo movimento de criação e apagamento”¹⁴¹. Numa imagem óptica e sonora pura, a percepção não se prolonga em movimento, numa acção, por exemplo, mas prolonga-se numa *lembrança* ou numa imagem mental que se destaca por criar um circuito singular entre o *actual* e o *virtual*.

¹³⁸ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, p. 107: « Nous devons passer maintenant de la reconnaissance automatique, qui se fait surtout par des mouvements, à celle qui exige l'intervention régulière des souvenirs-images. La première est une reconnaissance par distraction : la seconde, (...) est la reconnaissance attentive. » [Tradução pessoal]

¹³⁹ IT 93: « Nous appelions opsigne (et sonsigne) l'image actuelle coupée de son prolongement moteur. »

¹⁴⁰ Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1961, pp. 123-134.

¹⁴¹ Ibidem, p. 127: « Quelques paragraphes encore et, lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle : elle s'accomplit dans un double mouvement de création et de gommage, que l'on retrouve d'ailleurs dans le livre à tous les niveaux et en particulier dans sa structure globale. » Esta citação vem na continuação da análise do romance contemporâneo onde a descrição tem uma função diferente: o facto de a história começar com pormenores, elementos insignificantes, e não com uma descrição pormenorizada dos traços físicos e de carácter das personagens, do espaço da acção, etc., como acontecia no romance tradicional, distrai o leitor desprevenido para a “história” contada e não para estes elementos.

Na realidade, uma percepção nunca é apenas um encontro isolado com um objecto, mas está já impregnada e complementada por imagens-lembrança. A complexidade deste encontro entre as lembranças e a percepção é esquematizada por Henri Bergson na *Ilustração 1*¹⁴²:

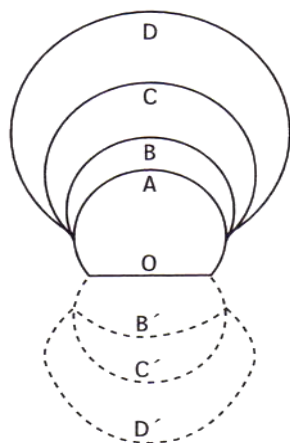


Ilustração 1

Deleuze exemplifica esta complexidade através do filme *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, 1950) de Roberto Rossellini: se, por um lado, nesse filme as descrições vão sendo cada vez mais profundas, começando nos primeiros reconhecimentos que Karin (a personagem interpretada por Ingrid Bergman) faz da ilha para onde foi viver (correspondentes ao circuito mais estreito da percepção imediata A-O no esquema de Bergson), passando pela ida à pesca, a tempestade, a erupção vulcânica (que vão correspondendo a camadas cada vez mais profundas da realidade em B', C', D'), por outro lado, Karin sobe gradualmente os circuitos ou níveis de reflexão (a expansão em crescendo da memória em B, C, D) até à escalada física ao vulcão da ilha. Ou seja, uma imagem óptica e sonora pura (representada no presente actual) não se prolonga num movimento contínuo, numa reacção imediata, pois, em consequência do intervalo ocorrido entre acção e reacção, essa imagem relaciona-se com uma *outra* imagem virtual, uma imagem-lembrança. Deste modo, procede-se à criação de um circuito fechado que procura a dilatação temporal máxima e que segue o movimento do

¹⁴² Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, p. 115.

momento presente para o passado, movimento do actual para o virtual. No cinema, este movimento temporalmente retrospectivo materializa-se no *flashback*, técnica cinematográfica devidamente assinalada pelas convenções da arte (sobre-exposição de imagens, turvação, preto e branco em contraste com a cor do presente, etc.).

O objecto virtual é essencialmente passado. Bergson, em *Matéria e Memória*, propunha o esquema de um mundo com dois focos, um real e outro virtual, do qual emanavam, por um lado, a série das «imagens-percepções» e, por outro, a série das «imagens-lembranças», organizando-se as duas séries num circuito sem fim.¹⁴³

O objecto virtual não é assim um antigo presente mas o passado puro, *contemporâneo* do seu próprio presente, *preexistente* ao presente que passa e existente nesse presente.

No entanto, uma imagem-lembrança (*mnemosigno*) é distinta, por sua vez, de uma imagem-sonho (*onirosigno*): se uma imagem-sonho está demarcada da continuidade narrativa de um filme (por exemplo, a entrada de Buster Keaton no filme que projecta numa sala de cinema em *Sherlock Holmes Jr* (*Sherlock Jr.*, 1924)¹⁴⁴, ou o sonho do porteiro em *O último dos Homens* (*Der letzte Mann*, 1924) de F.W. Murnau marcado pelas portas giratórias), uma imagem-lembrança (ou imagem virtual) é uma imagem temporal *exterior* à consciência ou a qualquer estado psicológico; ela é *lembrança pura*.

Tendo em conta a definição bergsoniana de “memória” compreendemos que este tipo de imagem confira à subjectividade um novo sentido, um sentido temporal:

A memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens misturam-se constantemente com a nossa percepção do presente e podem mesmo substituí-la. Porque elas conservam-se para serem úteis: em todos os instantes elas completam a experiência passada enriquecendo-a com

¹⁴³ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 185; DR 134: « L'objet virtuel est essentiellement passé. Bergson, dans *Matière et mémoire*, proposait le schéma d'un monde à deux foyers, l'un réel et l'autre virtuel, dont émanaient d'une part la série des « images-perceptions », d'autre part la série des « images-souvenirs », les deux s'organisant dans un circuit sans fin. »

¹⁴⁴ IT 77ff.

a experiência adquirida e como está a aumentar sem parar, acabará por cobrir e submergir a outra.¹⁴⁵

O ponto temporal da memória é o presente a partir do qual evocamos uma lembrança, um *flashback*, que é evocação de um antigo presente que o passado foi a partir do interior do próprio tempo, isto é, de um presente em ligação a um passado que *age* no presente, que interfere neste. O novo sentido da subjectividade não passa pelo facto de uma imagem-lembrança se actualizar no presente formando um circuito indiscernível: em Bergson, a pura lembrança (neste caso, passado puro) não é um estado psicológico. Se, por um lado, as imagens-lembrança (imagens virtuais) são actualizadas na imagem-percepção que as evocou, as imagens-sonho não correspondem a essa nova subjectividade: o sonho tem um sonhador (Buster Keaton em *Sherlock Holmes Jr.*; o porteiro, representado por Emil Jannings, em *O último dos Homens*). Assim, têm a capacidade de criar circuitos infinitos, mas sempre a partir da distinção real e imaginário: no sonhador, as imagens virtuais são actualizadas noutras imagens virtuais *ad infinitum*.

Uma adaptação recente deste esquema *mise-en-abîme* foi realizada por Christopher Nolan em *A Origem (Inception, 2010)*: neste filme, a passagem não ocorre entre o estado onírico e o de vigília mas entre sucessivos estados oníricos, entre diferentes camadas de sonho cada vez mais profundas, cada vez menos conscientes, cada vez menos presentes (viagem vertical entre camadas expressa na metáfora do “elevador do subconsciente” de Dom Cobb, interpretado por Leonardo DiCaprio). Dom Cobb é um especialista em “espionagem do subconsciente”, ou seja, acede às camadas mais profundas da consciência de uma pessoa durante o sono extraindo informações secretas. Contratado por Saito (Ken Watanabe) para destruir um influente homem de negócios, Robert Fischer (Cillian Murphy), Cobb implanta-lhe uma ideia no

¹⁴⁵ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, p. 68. « La mémoire, c’est-à-dire une survivance des images passées, ces images se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s’y substituer. Car elles ne se conservent que pour se rendre utiles : à tout instant elles complètent l’expérience présente en l’enrichissant de l’expérience acquise ; et comme celle-ci va sans cesse en grossissant, elle finira par recouvrir et par submerger l’autre. » [Tradução pessoal]

Heidegger desenvolve o conceito de Memória (*Mnemosyne*) enquanto “armazém do pensamento”: a memória que pode pensar como lembrança tudo o que já foi pensado, cf. Martin HEIDEGGER, *Qu’appelle-t-on penser?*, trad. de Aloys Becker e Gérard Granel, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 22 e pp. 28-30. Ver capítulo “II.3.1. Heidegger: não pensámos ainda?” da presente dissertação.

subconsciente de modo a criar, ao nível consciente, ideias e lembranças falsas, vividas, no entanto, como reais, que o levarão a abdicar do seu poder financeiro. Para garantir a credibilidade das ideias implantadas, arquitecta mundos oníricos partilhando, desse modo, o espaço dos sonhos de Robert Fischer com a equipa de colaboradores (diversas camadas de sonho dentro do sonho). Não só roubam controladamente os sonhos de outra pessoa como acabam por interferir de um modo involuntário, e com um carácter incontrolável consoante o nível de subconsciente onde eles próprios operam.

Entre lembrança e percepção não há, no entanto, uma diferença de grau, mas de natureza. Uma lembrança não difere da percepção pelo grau de intensidade, como se uma lembrança fosse uma percepção mais ténue ou inconsistente, incerta. Esta é precisamente uma das ilusões que Bergson pretende eliminar: quando uma lembrança *age* no presente confundimos a sua actividade com a sua actualidade – a lembrança é activa mas não actual. Também o virtual, não sendo actual, age. Ou seja, se eliminarmos a diferença de natureza entre a percepção (considerada como actividade actual do presente), e lembrança (então considerada como mera contemplação e inactividade) não compreenderemos os paradoxos temporais decorrentes da relação entre passado e presente ou entre virtual e actual. Bergson afirma que na hipótese de considerarmos o passado como uma dimensão inerte e o presente como a dimensão agente, isto é, se “o passado é por essência aquilo que não age mais”, então “não pode haver entre a percepção e a memória mais do que uma simples diferença de grau”¹⁴⁶.

Ora, em Bergson nem a percepção, nem a lembrança são passivas – ambas são activas, ainda que a percepção seja actual e a lembrança virtual. A lembrança pode tão-somente completar uma percepção do momento, no sentido em que dá continuidade às experiências como contínuas e coexistentes e não como mera sequência de momentos. Aliás, podemos mesmo afirmar que não temos percepções sem a intromissão de lembranças. Deste modo, compreendemos que uma das questões centrais em Deleuze seja a questão da passagem do tempo¹⁴⁷. Uma imagem

¹⁴⁶ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, p. 71: « Mais dès lors toute différence est abolie entre la perception et le souvenir, puisque le passé est par essence *ce qui n'agit plus*, et qu'en méconnaissant ce caractère du passé on devient incapable de le distinguer réellement du présent, c'est-à-dire de *l'agissant*. Il ne pourra donc subsister entre la perception et la mémoire qu'une simple différence de degré. » [Tradução pessoal]

¹⁴⁷ IT 105 e DR 108.

para passar precisa de ser simultaneamente presente e passado, ou seja, o passado não sucede a um presente actual que o substituiu mas antes *coexiste* com ele, tal como é exposto no esquema do *cone invertido* presente em *Matéria e Memória* (*Ilustração 2*)¹⁴⁸:

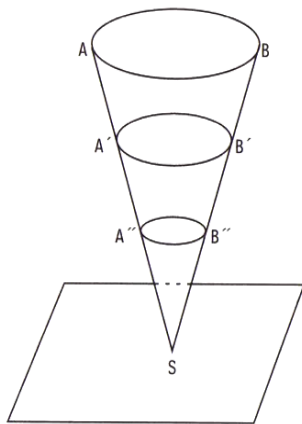


Ilustração 2

Ou seja, na percepção não temos dados brutos, uma percepção pura (o fechamento no presente actual) mas encontramos nela a intervenção da memória, de um passado da imagem ou um antigo momento presente. Se o sujeito que percepção apenas tivesse acesso aos dados da percepção, ao presente, e não fosse dotado de memória, não teria experiência, por exemplo, da ausência ou da negação, porque não sentiria falta de um objecto que não percepcionou e que não ficou na memória. É através da intervenção da memória, que Bergson relaciona justamente com a dimensão do passado, que dividimos em cortes *móveis* o fluxo contínuo da realidade. Ou seja, sem esta capacidade de retenção do passado, sem retenção do momento anterior à mudança, tudo seria compreendido como novo em cada novo presente. Mais uma vez se compreende o insucesso da experiência proposta por Bergson em *A evolução criadora*: não reproduzimos o movimento de um desfile de um regimento através da sucessão de imagens fixas de soldados em posição de mobilidade pois no *todo* das imagens associadas, não encontramos o movimento real. O sujeito da percepção compreende a passagem, não como *sucessão*, como acontece no esquema

¹⁴⁸ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, p. 181; DR 111.

horizontal da temporalidade (de acordo com a sequência temporal passado-presente-futuro), mas como *mudança*, como é visível no esquema vertical da temporalidade representado no cone invertido de Bergson. Este ser-em-si do passado é aquilo a que Bergson chama de virtual. O passado conserva-se em si mesmo. Segundo Deleuze, chegar à conclusão que o passado se conserva em si poderia ser suficiente; mas ele quer ir mais longe e questiona como é que o passado em si pode também ser guardado por nós¹⁴⁹. Mais importante: como é que arquivamos o passado que se conserva em si sem o reduzir ao presente que foi ou ao presente que o superou? Proust encontrou a resposta numa memória involuntária: Combray, “um passado que nunca esteve presente”, é irreduzível quer ao presente que foi, quer ao presente actual que poderia ter sido.

Deste modo, Deleuze vai desenvolver as duas sínteses do tempo expressas em *Matéria e Memória*. Esta análise retoma e complexifica, por sua vez, a leitura do “hábito”, da síntese temporal e da dinâmica entre passado, presente e futuro em David Hume, feita por Deleuze no primeiro livro que publicou, *Empirismo e subjectividade*¹⁵⁰. Assim, a primeira *síntese passiva* é constituída pela contracção de um hábito equivale à *fundação* do tempo enquanto presente que passa mas que, simultaneamente, é eterno: sempre o mesmo presente. Na verdade, esta noção de hábito corresponde ao primeiro tipo de lembrança impressa na memória analisado por Bergson: trata-se do hábito que se adquire espontaneamente por *repetição*¹⁵¹.

Na aquisição de um hábito, o passado é *retido* por contracção no momento presente e o futuro é, simultaneamente, *antecipado* nesse presente: trata-se do presente vivo da duração, ou seja, a contracção dos diversos instantes sem que haja uma sucessão cronológica. Esta *síntese passiva* do tempo fundamenta-se no presente.

¹⁴⁹ Gilles DELEUZE, *Proust et les signes* [1964], Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 74 (doravante PS); DR 115.

¹⁵⁰ Gilles DELEUZE, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume* [1953], Paris, Presses Universitaires de France, 1972, pp. 101-106 (doravante ES).

¹⁵¹ BERGSON, *Matière et mémoire*, p. 84.

Deste modo, o passado retido (repetido) e o futuro antecipado (repetido) são as duas dimensões de um *presente eterno*, sem que o presente, ele próprio, seja para nós uma dimensão. Só o presente existe segundo este modelo agostiniano que tem na sua base a repetição¹⁵². Para Santo Agostinho, apenas do passado e do futuro podemos dizer que são “longos” ou “breves” sempre em relação ao tempo presente contraído em “fugitivos instantes”, um contínuo indivisível e sem duração¹⁵³.

Consequência desta dimensão subjectiva da própria temporalidade, a síntese passiva do hábito, do presente vivo, torna-se síntese *originária* do tempo¹⁵⁴. As duas dimensões do passado e do futuro encontram-se no presente: o primeiro, retido por contracção, o segundo antecipado. Assim, o tempo é este presente vivo em que a duração não se desenvolve numa sucessão de instantes passado-presente-futuro, em que o presente não tem de sair de si mesmo para que ele passe pois, como vimos, apenas o presente é. Segundo Bergson, uma lembrança já não é uma representação do passado mas uma acção com um prolongamento no presente actual¹⁵⁵. Contudo, se a contracção de um hábito é a fundação do tempo, a memória, ao fazer com que o presente passe, será o seu *fundamento*¹⁵⁶. O próprio presente está *fora de si*, coexistindo com a contracção que é o futuro. É precisamente nesta *síntese activa* da memória que a anterior síntese passiva do hábito tem lugar. Todavia, vem exigir, segundo Deleuze, uma outra síntese passiva da memória pois a primeira síntese do presente vivo não só é originária, como é também intratemporal¹⁵⁷, isto é, o presente vivo não é eterno nem estático, mas *passa*, tem o seu fundamento fora de si, ou seja, na Memória.

A questão fundamental para Deleuze é saber como é que o presente passa: por que é que o presente não consegue ser co-extensivo com o tempo? Em primeiro lugar, o presente passa porque o passado é simultâneo ao presente que ele foi e ao presente actual pelo qual o passado é passado. O passado é, deste modo, como que uma dimensão entre dois presentes: o presente virtual que o próprio passado foi e o

¹⁵² IT 132.

¹⁵³ SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, 1990, Livro XI, pp. 291-321.

¹⁵⁴ DR 97ff.

¹⁵⁵ BERGSON, *Matière et mémoire*, pp. 85-87.

¹⁵⁶ DR 155.

¹⁵⁷ DR 105 e 108.

presente actual em relação ao qual ele é passado. Esta corresponde à segunda síntese activa da memória que se constitui na anterior, a síntese originária e passiva da aquisição de um hábito. Ao ser empírica e imediata, esta síntese precisa de ser fundada na *síntese passiva e transcendental* da memória, constituição do passado puro *a priori*. “É pelo elemento puro do passado, como passado em geral, como passado *a priori*, que tal antigo presente é reprodutível e que o actual presente se reflecte.”¹⁵⁸ Esta síntese transcendental do passado puro, coexistência ou sobreposição de camadas de antes e depois enquanto sobreposição vertical (arqueológica, tectónica¹⁵⁹) e não uma sucessão horizontal, cria os três paradoxos analisados em *Matéria e Memória*¹⁶⁰.

Em primeiro lugar, o presente vivo que se constitui pelos elementos assimétricos de passado e futuro, passa porque é *simultaneamente* passado e futuro. Ou seja, o presente passa apenas porque é já passado. Deste modo, o passado torna-se contemporâneo com o presente que foi. Mas, para além disso, este passado vai também *coexistir* com o novo presente, actual, em relação ao qual é justamente passado. Como defendia Bergson, a contracção do passado no instante presente faz com que o presente passe e com que o passado esteja sempre presente. Assim, o passado deixa de ser uma dimensão do presente e torna-se *o próprio tempo*, enquanto elemento *a priori* da duração. Por último, o passado *preexiste* ao presente e ao futuro: o passado puro é sem que tenha uma existência psicológica, ou seja, sem que seja uma imagem-lembrança. Ele é pura lembrança ou *passado puro*, isto é: ele é sem ter *existência* psicológica. Não sendo um presente que tenha deixado de ser, o passado transcendental nunca é o antes nem nunca é o presente que foi.

Deste modo, o passado preexiste ao presente que passa (é contemporâneo) e coexiste com o presente em relação ao qual ele é passado. Este passado puro não é nunca representado pois é um passado que nunca foi presente (nem actual, nem virtual, antigo presente).

¹⁵⁸ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 157; DR 110: « C’est par l’élément pur du passé, comme passé en général, comme passé *a priori*, que tel ancien présent se trouve reproductible, et que l’actuel présent se réfléchit. »

¹⁵⁹ IT 317.

¹⁶⁰ Todo o capítulo III de *Matéria e Memória*.

Segundo a leitura deleuziana, Bergson desenvolve em *Matéria e Memória*, obra anterior de *A evolução criadora*, uma teoria do cinema segundo a qual uma imagem é imediatamente uma imagem-movimento, um corte móvel na duração. O que Deleuze deslocou anacronicamente de *A evolução criadora*, para *Matéria e Memória* foi a ideia de que Bergson, a partir da distinção entre cortes imóveis e cortes móveis, nos leva a pensar em imagens-movimento ou cortes móveis da duração, e em imagens para lá das imagens-movimento, em imagens-tempo.

Deste modo, através do passado transcendental, passamos de um presente eterno para o passado total, momento “incoerente” numa filosofia assistemática que não pretende coerência, segundo John Mullarkey¹⁶¹, passagem que Deleuze identifica como o “salto ontológico”¹⁶² efectuado por Henri Bergson. Segundo este salto ontológico, Bergson abandona uma noção psicológica quer da memória, quer da lembrança (que se torna a actualização do virtual). “Eis porque, em vez de ser uma dimensão do tempo, o passado é a síntese do tempo inteiro, de que o presente e o futuro são apenas dimensões.”¹⁶³ Ao declarar todo o passado como causa, elemento puro *a priori*, da passagem do presente, Bergson encontra o elemento ontológico fundador que antecede a memória enquanto estado psicológico ou imagem-lembrança; o todo do passado permite a passagem do tempo presente e actual de modo simultâneo com o passado que coexiste com o presente que ele foi (virtual) e com o presente que agora é (actual).

Ou seja, o passado transcendental (da síntese passiva transcendental da memória) difere do passado-memória da síntese activa do tempo: é um passado que nunca foi presente e, nunca tendo sido presente, é o fundamento que define o presente vivo que passa e funda o passado que coexiste com o presente que foi e com o presente actual (síntese activa da memória). Portanto, se por um lado a síntese passiva transcendental corresponde ao passado puro transcendental segundo o triplo ponto de vista da contemporaneidade, da coexistência e da preexistência, então, no limite, o passado transcendental coexiste consigo próprio mas em diferentes graus de

¹⁶¹ John MULLARKEY, *The New Bergson*, p. 5.

¹⁶² B 52.

¹⁶³ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 158; DR 111: « C’est pourquoi, loin d’être une dimension du temps, il est la synthèse du temps tout entier dont le présent et le futur sont seulement les dimensions. »

contração: o passado puro é contração ou distensão na síntese passiva da relação presente virtual/actual. Seguindo Bergson, afirmamos que o passado não é uma região de lembranças, mas é o próprio tempo, o todo virtual onde encontramos todas as lembranças que o actualizam. O todo do passado preexiste, sendo, no limite, o presente na contração máxima. O presente é um ponto no limite do passado, isto é, na condição de ser presente está já implícita a condição de ser passado, de tal modo que esta coexistência anula a possibilidade de sucessão temporal (ao não haver o movimento passado → presente → futuro): todos eles são três presentes desactualizados.

I.4.1. O TEMPO NOS EIXOS: O TODO E A MONTAGEM

Alfred Hitchcock cria, segundo Deleuze, a imagem mental no cinema: trata-se de uma imagem-relação, isto é, de uma imagem que *é a* relação e não uma imagem *de uma* relação. Mas, ainda que transforme, desse modo, o que se entendia por imagem-acção, provocando uma “pequena crise da imagem-acção”, Hitchcock não leva aos seus limites as capacidades da imagem-movimento, isto é, não pretende entrar em ruptura com uma estrutura narrativa clássica que segue o esquema sensório-motor (SAS'). Essa limitação, que constitui um impasse para a ruptura entre os dois regimes de imagem (da imagem-movimento para a imagem-tempo), é igualmente partilhada por Sergei Eisenstein; é classificado no primeiro regime de signos, *ainda que* nele a montagem dialéctica contribua para a criação de algo mais do que as imagens, isto é, contribui para um todo ou uma Ideia que não corresponde à soma de planos ou imagens-movimento. Ou seja, predomina na sua filmografia um conceito de montagem como Ideia do filme e como construção de um todo enquanto conjunto fechado.

Todavia, a ruptura que ocorre entre os dois regimes leva-nos a colocar algumas reservas quanto à *aparente* historicidade dessa passagem. A este respeito, David

Rodowick¹⁶⁴ defende que, se por um lado, não podemos indicar uma linha cronológica entre o primeiro e o segundo regime, podemos, no entanto, encontrar duas abordagens filosóficas (ou dois *planos de imanência*) com diferentes noções de tempo, movimento e todo. Essas duas grandes abordagens filosóficas resultam, por sua vez, nos dois grandes regimes que pretendem abranger aquilo que se entende por imagens-em-movimento no século XX (i.e., imagens-movimento e imagens-tempo e respectivas variedades). Ou seja, se o conceito de imagem-movimento é influenciado pela vontade de verdade da dialéctica hegeliana, maximamente exemplificada na montagem dialéctica de Eisenstein, o “Hegel cinematográfico”, segundo Deleuze¹⁶⁵. Uma das razões apontadas por Deleuze para justificar o seu interesse por alguns realizadores que procuravam mostrar o “movimento” verdadeiro no pensamento (ou seja, pelos cineastas que rompem com a lógica do esquema sensório-motor) é justamente a exposição que fazem da dialéctica hegeliana como um “movimento abstracto”¹⁶⁶. O conceito de imagem-tempo segue uma ideia de fabulação¹⁶⁷ e falsificação influenciada por Friedrich Nietzsche¹⁶⁸: apenas na imagem-tempo se desenvolvem as potências do falso.

Porém, não nos deteremos agora nas consequências e nos perigos da relação entre a mente do espectador e a vontade de verdade, mas sim nas ligações entre a montagem, o todo e a mudança com os conceitos de movimento e tempo neste primeiro regime de imagens. Assim, Deleuze procurará não apenas justificar a

¹⁶⁴ David N. RODOWICK, *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*, Durham, Duke University Press, 2001, pp. 172-202.

¹⁶⁵ IT 273.

¹⁶⁶ DRF 263. Em DR 16, Deleuze refere-se à questão do movimento na dialéctica de Hegel criticando a “permanência no falso movimento”, na “mediação”, isto é, a representação do movimento já é a mediação.

¹⁶⁷ Fabulação, ou ficção, é um conceito de Bergson, cf. Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion* [1932], *Œuvres* [1959], édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, cap.II.

¹⁶⁸ David N. RODOWICK, *Reading the Figural*, 2001, p. 176: “The relation between time and thought is imagined differently in the postwar period, as represented in the signs produced by the time-image and by changes in the image of thought occurring in postwar science, art, and philosophy.” A tensão entre os dois regimes resulta, por sua vez, das diferentes perspectivas sobre a relação entre história e pensamento, o modelo dialéctico para a fenomenologia e existencialismo e o pós-estruturalismo de Deleuze e Foucault de inspiração nietzschiana. David Rodowick começa *Gilles Deleuze's Time-Machine* com uma apresentação da origem de alguns conceitos fundamentais, da linguagem e lógica deleuzianas. A partir de *Sherlock Jr.* de Buster Keaton e de *La Jetée* de Chris Marker, Rodowick exemplifica, respectivamente, o cinema de *A Imagem-movimento* – o movimento que organiza o tempo (continuidade na acção = continuidade no espaço) e o de *A Imagem-tempo* – organização das imagens directas do tempo (movimento irracional).

passagem de regimes de imagens através de factores internos (como a montagem ou o sonoro) ou externos (como a Segunda Guerra Mundial) ao cinema, mas principalmente justificar a necessidade de se pensar de outro modo: enquanto ruptura com um modo clássico e dogmático de pensar.

O cinema europeu do pós-guerra tentou mostrar o *intolerável* e o *impossível* e, na Europa, surgem novas atitudes artísticas, novos olhares, desde o neo-realismo italiano, o novo cinema alemão ou a *nouvelle vague* em França. Roberto Rossellini, por exemplo, filmou, em *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, 1945) e *Alemanha, ano zero* (*Germania anno zero*, 1948) os espaços destruídos, em ruínas. Nestes filmes, a observação predomina sobre a acção e a reacção¹⁶⁹. O ponto de vista do espectador deixa de ser um ponto de vista expectante do futuro, do plano seguinte, onde se age ou reage, e começa a ficar preso no presente, acompanha a própria personagem, tem tempo para fixar cada plano. Fixa o tempo que demora cada plano. A imagem-tempo aparece assim duplamente como imagem actual, as imagens ópticas e sonoras puras, e como imagem virtual, imagens-sonho e lembranças, criando por sua vez uma imagem-cristal. A cristalização da imagem actual reside aqui, quando ela procura a sua própria imagem virtual, e as duas, coexistentes temporalmente, originam uma imagem particular: a imagem-cristal. A imagem-cristal está já longe do tempo cronológico, da sequência passado-presente-futuro, da narrativa de acção-reacção.

Porém, a ruptura entre o regime clássico e o moderno também se faz do ponto de vista técnico, pela montagem, por exemplo. Deleuze distingue quatro grandes tendências na montagem: 1) a tendência orgânica da escola americana representada por D. W. Griffith; 2) a dialéctica da escola soviética, que vimos anteriormente com Sergei Eisenstein; 3) a quantitativa da escola francesa anterior à guerra, de Abel Gance, por exemplo; e 4) a tendência intensiva da escola expressionista alemã presente nos filmes de F. W. Murnau¹⁷⁰. Nas quatro tendências, é a *montagem*¹⁷¹ que determina o Todo, isto é, cabe à montagem a criação de uma representação *indirectamente* do

¹⁶⁹ IT 356: « il a gagné en voyance ce qu'il a perdu en action ou réaction. »

¹⁷⁰ IM 47.

¹⁷¹ Seguiremos as definições técnicas de David Bordwell e Kristin Thompson: “A shot is one or more frames in series on a continuous length of film stock. The film editor joins shot, the end of one to the beginning of another”, cf. David BORDWELL/Kristin THOMPSON (ed.), *Film Art*, McGraw-Hill, 1989, pp. 199-200. Esta junção de planos pode ser realizada através do *fade-out*, *fade-in*, *dissolve* ou *wipe*.

tempo, organizando e relacionando os diferentes quadros e planos, sem que este todo corresponda, por si só, à duração dos planos, mas antes à duração do *conjunto* de planos. A montagem serve o cinema enquanto apresentação indirecta do tempo e da duração, isto é, enquanto “composição” ou “agenciamento das imagens-movimento” que exprimem essa duração: assim, *o tempo encontra-se nos eixos*.

O todo, ou duração do filme, é construído a partir da montagem de planos, indirectamente a partir dos diversos planos, ou seja, a *Ideia* ou todo nasce da mediação das várias imagens-movimento. Deste modo, as mudanças espaço-temporais que ocorrem num filme correspondem a uma representação indirecta do tempo, isto é, são construídas pela montagem tendendo, indirectamente, para o todo: corresponde, deste modo, a uma imagem *do* tempo¹⁷². A montagem resume-se assim na técnica cinematográfica de relacionar a parte com o todo, os diversos planos com o todo do filme, isto é, a montagem planeia a própria divisão em diversos planos bem como os movimentos de câmara. Nesse sentido, um filme corresponderia à construção da montagem através da ligação sequencial dos vários planos que o compõem.

Se o esquema do cone invertido nos ajuda a compreender a questão metafísica da passagem do tempo presente – “Como é que o presente passa?” – enquanto momento presente que passa por ser simultaneamente presente e passado, isto é, de um momento passado que coexiste com o momento presente, a montagem vem complementar esta compreensão. Queremos com isto dizer que aquilo que a montagem nos mostra é o modo como as imagens passam.

No prefácio escrito para o livro de Serge Daney, Deleuze sintetiza a questão de Daney relativamente a uma “primeira época do cinema”: “o que é que há para ver por trás da imagem? E sem dúvida aquilo que há para ver por trás só se apresentará nas imagens seguintes, mas agirá como *o que faz passar da primeira imagem às outras*, encadeando-as numa totalidade orgânica poderosa.”¹⁷³ Este domínio da montagem, enquanto regime cronológico, será posto em causa justamente na representação indirecta do tempo, ou seja, na compreensão totalitária que tem sobre os sentidos

¹⁷² IM 46-47.

¹⁷³ Gilles DELEUZE, *Conversações*, p. 99; PP 97: « [...] qu’est-ce qu’il y a à voir derrière l’image ? Et sans doute ce qu’il y a à voir derrière ne se présentera que dans des images suivantes, mais agira comme ce qui fait passer de la première image aux autres, les enchaînant dans une totalité organique puissante. » [Itálico nosso]

criados a partir dos cortes imóveis. Como veremos, a montagem expõe a força da manipulação *mecânica* das imagens, no sentido de uma sucessão de presentes idênticos e homogêneos, mas não expõe a passagem do tempo do segundo regime não-cronológico, das imagens-tempo e imagens-cristal, que apresenta o tempo *e/le mesmo*. Na verdade, há uma relação entre o predomínio da montagem e as primeiras duas décadas do século XX, período marcado pela psicologia de Pavlov, influência directa para as experiências de montagem levadas a cabo por Lev Kuleshov. Segundo Kuleshov, um filme corresponde a um todo meramente resultante da organização temporal e sequencial de imagens isoladas e fixas. Como vimos, o ponto de vista fenomenológico apresentado por André Bazin relativamente à “interdição” da montagem em defesa de um realismo cinematográfico tem justamente a sua razão de ser numa crítica ao “efeito Kuleshov”. Com a introdução do sonoro, a mudança foi total, principalmente ao nível da montagem, que conseguia com sucesso substituir a descrição por palavras.

Todavia, a manipulação e criação indirecta do tempo de um filme passa igualmente pela duração de cada plano. Sergei Eisenstein levou ao limite as possibilidades da montagem ao defender a criação de ideias *a partir* das imagens. Ou seja, para este realizador soviético a relação das imagens não só provoca a compreensão do seu todo como, em alternativa, a ligação entre imagens independentes umas das outras cria metáforas e *novos conceitos*, conceitos que, por si só, não se resumem à soma das imagens que estão na sua origem. Deste modo, a imagem cinematográfica tem a capacidade de originar conceitos na mente do espectador. É justamente a partir desta premissa que Eisenstein irá defender que, através da montagem, o cinema supera o mero registo mecânico e se torna numa arte, diferenciando-se, desse modo, do cinematógrafo. Como defende Pascal Bonitzer¹⁷⁴, a montagem dominou no cinema até à chegada do sonoro, que vem reduzir consideravelmente o poder e as possibilidades do grande plano e da montagem, tal como tinham sido teorizados e praticados por Eisenstein. Nos filmes de D. W. Griffith, a montagem compõe um organismo de opostos segundo uma estrutura binária que reforça os paralelismos sociais (ricos e pobres, cidade e campo, etc.) em *O Nascimento*

¹⁷⁴ Pascal BONITZER, *Le champ aveugle*, p. 32-33 e p. 16.

de uma Nação (*The Birth of a Nation*, 1915) ou históricos (diferentes épocas históricas) como acontece em *Intolerância* (*Intolerance*, 1916). Através da montagem alternada paralela, Griffith mostra como a oposição de imagens corresponderá apenas a uma estrutura fixa comum, o todo ou Ideia enquanto imagem indirecta do tempo. O mundo que se repete em Griffith não possibilita nem a diferença, nem a mudança: a riqueza e a pobreza serão sempre posições opostas sem possibilidade de encontro ou de mudança. Eisenstein desenvolve a montagem paralela de Griffith para uma montagem dialéctica, de modo a poder inserir *através* da montagem o poder da mudança e da passagem entre estados. Para Eisenstein, o poder da montagem não se limita à exposição das oposições mas implica também uma resolução, uma síntese. Deste modo, o cinema torna-se um veículo de propaganda política: isto é, a montagem de imagens opostas leva ao seu movimento dialéctico, à mudança e à revolução, e não apenas a uma constatação social e histórica. Portanto, a montagem é, para Eisenstein, o fundamento do cinema, no sentido em que a relação entre planos, isto é, a Ideia ou o todo, resulta da escolha manipuladora de um ponto de vista. Do movimento dialéctico entre dois planos ou imagens-movimento nasce uma terceira que *excede* a soma das outras duas. Deste modo, a montagem tem a intenção de alterar as emoções e a compreensão do espectador, manipulado pelo realizador através de uma terceira imagem da dialéctica (síntese). A montagem é o fundamento do cinema, de tal modo que o movimento é o seu elemento principal controlando, desse modo, o próprio tempo, que se encontra neste modelo subjugado ao poder da montagem e aos ritmos impostos pela relação parte/todo.

I.4.2. O TEMPO FORA DOS EIXOS: O CRISTALINO

Deleuze contrapõe, ponto por ponto, dois distintos regimes de imagens: o regime *orgânico* ou cronológico correspondente à representação indirecta do tempo patenteada nas imagens-movimento, e o regime *cristalino* dos cronosignos

(*cronosignes*), um regime não-cronológico que apresenta o tempo *ele mesmo*. De um regime para o outro, o espaço e o movimento são substituídos, respectivamente, pela *topologia* e pelo *tempo*¹⁷⁵. Essa diferença situa-se a três níveis. Em primeiro lugar, ao nível das descrições: assim, uma descrição orgânica leva a situações sensório-motoras pressupondo a independência do objecto filmado enquanto realidade pré-existente e a descrição cristalina reenvia a situações ópticas e sonoras puras, ou seja, vai apagando e substituindo constantemente o seu objecto através de outras descrições que a podem inclusive contradizer ou modificar, como acontece, por exemplo, nos romances de Alain Robbe-Grillet. Diferem também ao nível da relação entre real e imaginação: no regime orgânico, as relações são causais e lógicas, localizáveis e contínuas, de tal modo que as lembranças e os episódios oníricos e imaginados aparecem de um modo discernível, claramente opostos ao real, ao passo que no regime cristalino, o virtual ou imaginário e o actual ou real criam entre si circuitos que os tornam indiscerníveis. Neste caso, falamos das *imagens-cristal* ou da coalescência de uma imagem actual com a *sua* imagem virtual¹⁷⁶. Por último, no regime orgânico a narrativa desenvolve-se através da montagem e dos esquemas sensório-motores aos quais as personagens reagem segundo uma narrativa verídica, ou seja, mesmo em obras de ficção há um desejo de verdade.

Pelo contrário, no regime cristalino, a reacção dá lugar à observação ou vidência, como acontece nos filmes de Yasujiro Ozu, no neo-realismo italiano ou na *nouvelle vague*: aqui, segundo Deleuze, o olhar substitui a acção, não a antecede. Consequentemente, há uma “redescoberta” e insistência do plano fixo bem como do plano-sequência: *Viagem a Tóquio* (*Tokyo monogatari*, 1953), por exemplo, reforça o poder dos planos fixos, criando as dinâmicas espaciais e temporais unicamente com a encenação dos exíguos espaços interiores, sem recurso a movimentos de câmara como o *travelling* ou a panorâmica.

A passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, possibilitada pela emersão da imagem mental no cinema, vem a significar, no pensamento de Deleuze, a passagem para outra abordagem *conceptual* do cinema, isto é, para um outro modo de

¹⁷⁵ IT 164-165.

¹⁷⁶ IT 166.

pensar quer o tempo e o movimento, quer a própria imagem. Assim, a história do cinema espelha uma viragem conceptual comparável na história da filosofia com o pensamento de Kant: ou seja, no regime da imagem-movimento vigora um conceito tradicional de tempo como deslocação espacial (do ponto de vista filosófico, anterior a Kant) tal como vigora no regime da imagem-tempo um conceito moderno (ou kantiano) de tempo, o tempo como forma primeira do movimento e da mudança. Esta passagem revela-se como uma exigência do novo modo de pensar a relação entre o movimento e a temporalidade pura. Deste modo, as análises elaboradas em *A Imagem-tempo* centram-se numa imagem cinematográfica que já não representa indirectamente o tempo, mas que se *autotemporaliza*: a imagem-tempo mostra *directamente* o tempo e, deste modo, o cinema torna-se não apenas mais uma forma de expressão artística, mas será o cinema, a partir unicamente da sua cinematografia, a provocar um novo pensamento sobre o tempo ao apresentá-lo como ele é em si mesmo. Consequentemente, esta nova consideração da temporalidade irá permitir uma reavaliação do próprio conceito de virtual, conceito fulcral de *Diferença e Repetição*, através das imagens-cristal.

O ponto de viragem desta “dramatização” entre os conceitos de tempo e imagem encontra-se no modo como a imagem se relaciona com o tempo: se na imagem-movimento a relação entre tempo e imagem é indirecta, na imagem-tempo ela é directa. Ou seja, no cinema moderno da imagem-tempo, é o tempo que manipula o movimento criando, assim, o tempo da *durée*. Deste modo, o movimento (mecânico e abstracto) já não domina o ritmo dos planos, antes pelo contrário, este movimento, agora rarefeito, dependerá do próprio tempo. O plano, principalmente o plano-sequência, passa a ter a duração do olhar do espectador, tal como é perceptível, por exemplo, em *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovsky. Tarkovsky concentra-se na imagem e nos actores: o *zoom* é lento, os rostos devidamente enquadrados na parte inferior do quadro. Juntamente com *Andrei Rublev* (*Andrey Rublyov*, 1969) e *Solaris* (*Solyaris*, 1972), *Stalker* faz parte de um conjunto teórico escrito pelo cineasta sobre as possibilidades cinematográficas de uma representação *directa* do tempo¹⁷⁷. Como libertar o tempo (ou duração) da montagem (ou movimento)? Criando a imagem

¹⁷⁷ Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998, capítulo III.

cinematográfica no próprio *local de filmagens*. É interessante afirmar que o *local de filmagens* seja um elemento tão importante quanto o realizador ou os actores, como um verdadeiro interveniente do filme. É o tempo puro que controla o ritmo, os lentos *zooms*, os *travellings*; o tempo é a duração de cada plano e o ritmo de cada movimento. Cabe ao realizador esculpir o tempo, dar-lhe forma, compreender a *pressão do tempo* no momento das filmagens, pois cada plano nasce no local da filmagem e não na mesa de montagem (a montagem, a reorganização artificial dos planos fixos, não é fiel à matéria-prima do cinema: o tempo). Por este motivo são poucos e longos os planos nos filmes de Tarkovsky, pois, idealmente, o tempo seria o único agente no cinema tornando o realizador o canal privilegiado de passagem dessa intensidade, como um intermediário que preserva a pureza da duração registada no local, a pressão da passagem do tempo. De um modo mais radical, *A Arca Russa* (*Russkiy kovcheg*, 2002) de Aleksandr Sokurov, é filme composto por um único plano-sequência (experiência radical já tentada por Hitchcock com *A Corda*, recorrendo à montagem, mas aperfeiçoada tecnicamente com o recurso ao digital). Esta inversão de relações entre o movimento e a duração permite também a intervenção de regiões temporais não presentes, como o passado e o futuro, óbvia no caso do plano-sequência.

Mas, a questão do tempo neste regime de imagens do cinema moderno não se limita a uma questão de manipulação ou de alteração, como mera inversão, do elemento dominador, no caso, o domínio do tempo em detrimento do anterior domínio do movimento. Pelo contrário, neste regime cinematográfico o tempo está *fora dos eixos* ou *deslocado*¹⁷⁸. Quando se encontra *nos eixos*, o tempo encontra-se subordinado ao movimento que mede, tal como acontece no recurso técnico da montagem. Todavia, o que fazer quando o movimento se torna *aberrante, derivado*? Isso não parece causa suficiente para a sua emancipação do movimento, por isso o tempo fora dos eixos será a “primeira grande inversão kantiana: é o movimento que se subordina ao tempo”¹⁷⁹. Em vez de um ponto cardinal, como até aí era indicado por

¹⁷⁸ Deleuze cita William Shakespeare, *Hamlet*, I, 5: “The time is out of joint”; cf. Gilles DELEUZE, *Crítica e Clínica*, trad. de Pedro Eloy Duarte, Lisboa, Edições Séclo XXI, 2000, p. 43; *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993, p. 40 (doravante CC).

¹⁷⁹ Gilles DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p. 43; CC 41: « Le temps out of joint, la porte hors de ses gonds, signifie le premier renversement kantien : c'est le mouvement qui se subordonne au temps. »

toda a tradição filosófica, temos agora um ponto *ordinal*, que é da ordem do tempo puro. Kant, pela primeira vez, inverteu as relações entre espaço, mudança e tempo, afirmando o tempo como forma *a priori* das intuições. Segundo Deleuze, a imagem-movimento encontra-se alicerçada na ideia de verdade; mas isso não acontece na imagem-tempo:

Produce-se uma mutação cinematográfica assim que as aberrações do movimento ganham independência, ou seja, assim que os móveis e os movimentos perdem as suas invariáveis. Então produz-se uma viragem em que o movimento deixa de se reclamar do verdadeiro e onde o tempo deixa de se subordinar ao movimento: os dois ao mesmo tempo.¹⁸⁰

Assim ocorre uma “revolução Kantiana” no cinema, no mesmo sentido em que Kant se refere a uma “revolução Copernicana”: não se trata apenas de uma troca entre os elementos dominantes, no primeiro regime o movimento e, no segundo regime, o tempo, como os próprios conceitos de movimento e tempo mudam com esta inversão – o tempo já não é o todo construído indirectamente a partir de partes móveis (os quadros e planos cinematográficos), nem o movimento procura a coerência lógica e narrativa orientada pela ideia de verdade. O movimento, agora descentrado de um ponto gravitacional invariável, devém *falso movimento* e o tempo, agora libertado dos ritmos da montagem, devém *poder do falso* concretizado, por sua vez, no falso movimento.

¹⁸⁰ IT 186: « Une mutation cinématographique se produit lorsque les aberrations de mouvement prennent leur indépendance, c’est-à-dire lorsque les mobiles et les mouvements perdent leurs invariants. Alors se produit un renversement où le mouvement cesse de se réclamer du vrai, et où le temps cesse de se subordonner au mouvement : les deux à la fois. » [Tradução pessoal]

CAPÍTULO II:
O PROBLEMA DO PENSAMENTO EM GILLES
DELEUZE

II.1. DA FILOSOFIA AO CINEMA: UMA NOVA IMAGEM DO PENSAMENTO

*O que me interessou no cinema foi nele o ecrã poder ser um cérebro, como no cinema de Resnais, ou de Syberberg.*¹⁸¹

O que é uma nova imagem do pensamento? Para além de esta questão ser o nosso centro gravitacional, a imagem do pensamento é um conceito-chave não só para se compreender a filosofia do cinema de Gilles Deleuze, mas também para se compreender a própria ideia de filosofia e de pensamento neste filósofo francês.

Deleuze dedicou quatro anos lectivos à questão do cinema, da imagem-movimento e imagem-tempo (de Novembro de 1981 a Junho de 1984), para no ano lectivo de 1984-1985 continuar com o tema do cinema mas agora relativamente à imagem do pensamento. É através do cinema que Deleuze vai questionar o que é a filosofia: “Suponho que todo o pensamento pressupõe uma imagem do pensamento”, uma imagem variável, afirma no curso de 1984¹⁸². Assim sendo, como é que nos poderemos deparar com “um encontro entre a imagem do pensamento e a imagem cinematográfica?” De acordo com Jacques Rancière, a complexidade da distinção entre os dois regimes de imagens não se limita ao tipo de ligação que há entre a imagem e o tempo, directa ou indirectamente, mas diz respeito a dois pontos de vista diferentes desta própria ligação, ou seja, *A Imagem-movimento* analisa a imagem cinematográfica como “imagem-matéria”, no sentido bergsoniano, e *A Imagem-tempo* analisa a imagem cinematográfica do ponto de vista da “imagem-pensamento”¹⁸³. Neste sentido compreende-se que, por exemplo, os filmes de Robert Bresson sejam mencionados nos dois livros sem contradição pois as imagens cinematográficas são as

¹⁸¹ Gilles DELEUZE, *Conversações*, p. 203; PP 204: « Ce qui m’a intéressé dans le cinéma, c’est que l’écran puisse y être un cerveau, comme dans le cinéma de Resnais, ou de Syberberg. »

¹⁸² Gilles DELEUZE, « Cinéma et Pensée », Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis, 30/10/1984.

¹⁸³ Maurizio GRANDE, « Les images non dérivées » in Oliver FAHLE/Lorenz ENGELL (dir.), *op. cit.*, p. 285; Jacques RANCIÈRE, *La fable cinématographique*, pp. 151-152.

mesmas; não há uma hierarquia ou um aperfeiçoamento na ruptura dos regimes, mas um ponto de vista diferente – o modo como o tempo é apresentado.

Delineámos no capítulo anterior um dos percursos defendidos por Gilles Deleuze: o itinerário que vai *do cinema à filosofia*. Percorremos o caminho desde as meras imagens em movimento para as imagens-movimento através dos comentários a Henri Bergson; analisámos a necessária passagem para a imagem-tempo com a crise da imagem-acção e o aparecimento da imagem mental nos filmes de Alfred Hitchcock e Jacques Tati.

Agora, *no campo específico da filosofia*, percorreremos o caminho inverso: o percurso que vai *da filosofia ao cinema*. Questionamos em que consiste a moderna imagem do pensamento nascida e concedida, por sua vez, pela nova imagem do cinema. Como diria Deleuze, este percurso é traçado por uma linha de inspiração que vai de Blaise Pascal a Robert Bresson, de Søren Kierkegaard a Carl Dreyer. Deste modo, procuraremos compreender não apenas aquilo que Deleuze pensa sobre o cinema, mas *como* é que ele pensa o cinema. Para compreendermos as diferentes interpretações e as alterações de sentidos que a ideia de uma nova imagem do pensamento vai ganhando nos livros de Gilles Deleuze, e tendo em conta que é próprio do filósofo alterar e refazer os seus próprios conceitos¹⁸⁴, seguiremos as indicações de Suzanne Hême de Lacotte¹⁸⁵ para quem a questão deleuziana se pode resumir na seguinte pergunta: “como conceber a génese do pensamento como um processo exterior ao pensamento?”. Ou seja, como é que pode haver um impensado *anterior* e *exterior* que, nessa condição, principia o pensamento? Seguiremos, deste modo, a génese e o desenvolvimento, ou seja o *processo de criação*, desta ideia na filosofia deleuziana desde a primeira referência que surge em *Nietzsche e a filosofia*. Neste

¹⁸⁴ QP? 27: « Réel sans être actuel, idéal sans être abstrait... »

Em *O que é a filosofia?*, o conceito é definido quer pela sua consistência interna (absolutidade), quer pela consistência externa (relatividade), mas sem que tenha uma referência: ele é *auto-referencial*. Em QP? 25: « Ce sont ces zones, seuils ou devenirs, cette inséparabilité, qui définissent la consistance intérieure du concept. Mais celui-ci a également une exo-consistance, avec d'autres concepts, lorsque leur création respective implique la construction d'un pont sur le même plan. » Assim, os seus componentes permanecem *distintos* mas tornam-se *indiscerníveis*.

¹⁸⁵ Suzanne Hême DE LACOTTE « L'image de la pensée ou comment le cinéma nous aide à fonder de nouveaux présupposés philosophiques » in Réda BENSMAÏA (dir.), « Deleuze et le cinéma. Prolégomènes à une esthétique future ? », *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 16, n. 2-3, 2006, pp. 54-72 [<http://id.erudit.org/iderudit/014615ar>].

livro, Deleuze vai dedicar um capítulo à *nova imagem do pensamento* desenvolvendo as três teses do pensamento dogmático e introduzindo a importante defesa do elemento do pensamento como já não sendo o verdadeiro mas o valor e o sentido. Em *Proust e os signos*, publicado em 1964, Gilles Deleuze dedicará também um capítulo à questão da imagem do pensamento, aqui em relação à questão da “verdade do tempo” afirmando, pela *primeira vez*, a ligação intrínseca, inseparável, entre o *artista* e o *pensamento* mas apartando, porém, *pensamento* e *filosofia*.

Neste sentido, o escritor Marcel Proust criou, de facto, uma imagem do pensamento mas *diferente* daquela criada pela filosofia. Importa destacar nesta nova ideia do pensamento em Proust, o facto de Deleuze considerar o pensamento como uma *agressão*, uma força ou violência, que não tem origem na vontade de um “eu” mas antes é afectado *involuntariamente* pelo que parece ser mais *insignificante*, aquilo que não é necessariamente extraordinário: “A ideia de que todo o pensamento é uma agressão, surge com o constrangimento de um signo, que apenas pensamos constrangidos e obrigados. E que, portanto, o pensamento já não é executado por um eu voluntário mas por forças involuntárias.”¹⁸⁶ Por outro lado, em *A Imagem-tempo*, Deleuze vai aproximar mais o artista, no caso, os cineastas, dos filósofos: os cineastas são considerados como autores, como pensadores e, por isso mesmo, pode haver um diálogo mais próximo entre as duas disciplinas. Uma das questões que colocamos prende-se com o aparente recuo desta perspectiva em relação ao pensamento nas artes exposto em *O que é a filosofia?* em que, para os autores, os artistas são “quase-filósofos”. O que é que distancia os artistas da filosofia para que não cheguem a ser considerados filósofos?

Deleuze desenvolve os três momentos da relação entre imagem e pensamento no regime das imagens-movimento em que a teoria e a prática de Eisenstein é o seu principal exemplo. O primeiro movimento, ou “pensamento crítico”, vai da imagem ao

¹⁸⁶ ID 193: « L'idée que toute pensée est une agression, vient sous la contrainte d'un signe, qu'on ne pense que contraint et forcé. Et que, des lors, la pensée n'est plus menée par un moi volontaire, mais par des forces involontaires. »

Para um desenvolvimento da experiência agónica do pensamento leia-se, por exemplo, Virginia CANO, “La experiencia agónica del pensar: de Nietzsche a Derrida” in *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 4-5, 2007, pp. 199-210.

pensamento ou do percepto ao conceito¹⁸⁷. Neste caso, o movimento da imagem para o pensamento é o resultado do trabalho da montagem, enquanto associação de imagens, ou seja, é uma representação indirecta do tempo. O choque criado pela oposição das imagens criada pela montagem obriga o pensamento a pensar.

O segundo movimento, ou “pensamento hipnótico”, faz o percurso inverso, do conceito ao afecto ou do pensamento à imagem. Neste caso, criamos figuras, atracções, imagens-movimento, metáforas. Metáfora como a de *Play Time-Vida Moderna* quando Hulot desce a escada rolante e a câmara acompanha-o: a descida de um andar panorâmico dos cubos de trabalho, atarefados, povoados e barulhentos, para um nível inferior, silencioso, deserto, sepulcral, é uma descida ao mundo dos mortos, ao mundo da modernidade criticada pelo cineasta. Do ponto de vista cinematográfico, a sala de cinema tem sido uma das metáforas mais recorrentes. Por exemplo, em *Sherlock Holmes Jr.* (*Sherlock Jr.*, 1924) Buster Keaton “entra” no filme que os espectadores estão a ver (o inverso acontece em *A Rosa Púrpura do Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) de Woody Allen) ou em *O Misterioso Assassínio em Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, 1993), a personagem de Woody Allen esconde-se atrás de um ecrã onde está a ser projectado *A Dama de Xangai* (*The Lady from Shanghai*, 1947) de Orson Welles, precisamente na cena dos espelhos quebrados. Também *À 1 e 15* (*Sabotage*, 1936) de Hitchcock é considerado como uma metáfora para a cinefilia.

Contudo, Deleuze refere ainda um terceiro movimento: a *identidade* entre pensamento, conceito, e imagem. Como conciliar, nesta identidade, as semelhanças com as diferenças? “Já não é o orgânico e o patético [de Eisenstein] mas o dramático, o pragmático, a práxis ou o pensamento-acção.”¹⁸⁸ Este pensamento-acção é a unidade sensório-motora entre o Homem e o Mundo. A afirmação desta identidade requer, naturalmente, mais esclarecimento não só porque, como vimos anteriormente, o pensamento é algo de comum à arte, filosofia e ciência, ou seja, há *ressonâncias* entre as três formas de expressão noológica, mas também porque esta

¹⁸⁷ IT 205-206. Primeiro movimento sem que seja necessariamente anterior ao segundo movimento, isto é, é-nos indiferente qual o movimento que ocorre primeiro pois o que importa salientar é o carácter inseparável, comutativo, dos dois movimentos: o orgânico é inseparável do patético.

¹⁸⁸ IT 210: « Ce n'est plus l'organique et le pathétique, mais le dramatique, le pragmatique, la praxis ou la pensée-action. »

unidade traduz-se na devolução da *crença* no mundo¹⁸⁹. Mas, este circuito revela-se fechado, limitado pelo choque enquanto cliché, como aliás é exemplo a cinematografia de Hitchcock que não rompe definitivamente com o modelo clássico de cinema. Não pretende ser tão-pouco os pseudo-conceitos das metáforas. A saída deste circuito, a sua abertura acontece pela vontade de tornar visível o pensamento através do impensável. Esta identidade entre pensamento e imagem parece contrariar tudo aquilo que Deleuze diz sobre o trabalho exclusivamente filosófico do pensamento conceptual. Como conciliar esta identidade com a distinção feita em *O que é a filosofia?*, entre conceito e percepto? Recuperando uma citação anterior,

É que o conceito como tal pode ser conceito de afecto, tanto quanto o afecto, afecto de conceito. O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar de um para o outro, a ponto de alguns lados de um serem ocupados por entidades do outro.¹⁹⁰

Ou seja, há sensações de conceitos e conceitos de sensações, sem que haja *sensações enquanto conceitos*? Esta identidade entre pensar e criar passa necessariamente por uma reavaliação da relação entre filosofia, ciência e arte enquanto relação de igualdade. A criatividade deixa de ser uma característica exclusiva da arte tal como o pensamento deixa de ser exclusivo do campo filosófico: filosofia, ciência e arte são, segundo *O que é a filosofia?*, as três grandes formas do pensamento. “As ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras, embora só à filosofia caiba criar conceitos em sentido restrito. Os conceitos não esperam por nós já feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos.”¹⁹¹

¹⁸⁹ IT 237.

¹⁹⁰ QP? 65.

¹⁹¹ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 12; QP? 11: « Les sciences, les arts, les philosophies sont également créateurs, bien qu’il revienne à la philosophie seule de créer des concepts au sens strict. Les concepts ne nous attendent pas tout faits, comme des corps célestes. Il n’y a pas de ciel pour les concepts. »

II.2. NOOLOGIA: PARA UM PENSAMENTO SEM IMAGEM

“Este estudo das imagens do pensamento, a que chamaremos noologia, será os prolegómenos à filosofia. É o verdadeiro objecto de *Diferença e Repetição*, a natureza dos postulados da imagem do pensamento”, afirma Gilles Deleuze em *Conversações*¹⁹² estabelecendo o conceito de *noologia* como o estudo das imagens do pensamento, enquanto teoria geral da natureza do pensamento. Os *noosignos* surgem assim como um novo tipo de signos que só podem ser pensados, que *têm* de ser pensados. Estes noosignos são verdadeiras cartografias do pensamento, isto é, eles revelam o mapeamento dos movimentos do pensamento enquanto pura temporalidade: eles são a verdadeira “Paixão do pensamento”¹⁹³.

O pensamento filosófico, conceptual, pressupõe uma imagem do pensamento, isto é, o pensamento tem pressupostos naturais e pré-filosóficos, implícitos ou explícitos, os postulados. Para Deleuze e Guattari, em *O que é a filosofia?*, não há só uma imagem do pensamento mas múltiplas imagens, tantas quantas filosofias, tantas quantos sistemas filosóficos, pois cada sistema filosófico constrói os seus próprios conceitos. A imagem do pensamento é assim o plano de imanência (pré-filosófico) da filosofia. Pensar requer sempre pressupostos, explícitos ou objectivos e implícitos ou subjectivos, do que significa pensar, orientar-se no pensamento. Deste modo, não há pensamento que não tenha postulados implícitos, que tenha uma imagem de si, uma orientação, ainda que subjectiva, pré-filosófica, que nos dê os axiomas, os eixos, para pensar.

O plano de imanência ou imagem do pensamento corresponde, deste modo, à *instauração* da filosofia, do pensamento conceptual¹⁹⁴. Como evitar ter uma imagem do pensamento se ela é condição do próprio pensar? Ou melhor, *porque* uma “crítica radical” da Imagem do pensamento, uma luta por um pensamento sem imagem?

¹⁹² Gilles DELEUZE, *Conversações*, p. 202 [ligeiramente modificado]; PP 203-204: « Cette étude des images de la pensée, on l'appellerait noologie, ce serait les prolégomènes à la philosophie. C'est le véritable objet de *Différence et répétition*, la nature des postulats dans l'image de la pensée. »

¹⁹³ Gilles DELEUZE, *Logique du sens* [1969], Paris, Les éditions de Minuit, 2002, p. 92 (doravante LS).

¹⁹⁴ QP? 44.

Por que é que é a distensão o inverso da contracção e não a contracção o inverso da distensão? Porque filosofar *é precisamente começar pela diferença*, e porque a diferença de natureza é a duração da qual a matéria é apenas o mais baixo grau.¹⁹⁵

Uma vez que os pressupostos objectivos e explícitos parecem mais facilmente detectáveis e elimináveis, como encontrar e denunciar os pressupostos implícitos ou subjectivos, ou seja, *sem conceito*, os pressupostos *pré-conceptuais* – aquilo que cada um de nós supõe saber sobre o que é pensar, o que é o Eu, o que é o ser, etc.? Neste sentido, segundo Deleuze, só aparentemente é que o cogito cartesiano se pode localizar no começo, *depois* de tudo eliminado; só aparentemente é que ele é um verdadeiro começo. Na realidade, a substância pensante, *res cogitans*, marca um falso começo em Descartes:

O cogito de Descartes é criado como conceito, mas tem pressupostos. Não à maneira de um conceito que supõe outros (por exemplo, «homem» supõe «animal» e «racional»). Aqui os pressupostos são implícitos, subjectivos, pré-conceptuais e formam uma imagem do pensamento: toda a gente sabe o que significa pensar. Toda a gente tem a possibilidade de pensar, toda a gente quer o verdadeiro...¹⁹⁶

O cogito alicerça-se no eu empírico: ele é pré-filosófico, anterior ao conceito, diz respeito ao senso comum, ao que “toda a gente sabe”. Não nos interessa começar por aqui e simplesmente transformar tudo o que é subjectivo em objectivo, conceptualizando o empírico, etc. (como, de resto, acontece na confusão entre possível e virtual em que o virtual é considerado como um possível a que falta a realidade). Descartes pretende começar pelo indubitável, porém segue o pensamento

¹⁹⁵ ID 71-72: « Pourquoi est-ce la détente qui est l'inverse de la contraction, et pas la contraction l'inverse de la détente ? Parce que faire de la philosophie, *c'est justement commencer par la différence*, et que la différence de nature est la durée dont la matière est seulement le plus bas degré. » [Tradução pessoal, itálico no original]

¹⁹⁶ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 57; QP? 60: « Le cogito de Descartes est créé comme concept, mais il y a des présupposés. Ce n'est pas comme un concept en suppose d'autres (par exemple, « homme » suppose « animal » et « raisonnable »). Ici, les présupposés sont implicites, subjectifs, pré-conceptuels, et forment une image de la pensée: tout le monde sait ce qui signifie penser. Tout le monde a la possibilité de penser, tout le monde veut le vrai... »

natural do senso comum. Ora, como *começar pela diferença* sem que esta seja a mera *negação* do modelo positivo da reconhecimento?

Deleuze termina o terceiro capítulo de *Diferença e Repetição* com a enumeração dos oito postulados da história da filosofia, cada um com duas figuras, uma natural e outra filosófica. Em síntese: do princípio ou *cogitatio natura universalis*; do senso comum ou *concordia facultatum*; do modelo ou reconhecimento; do elemento ou representação; do negativo ou erro; da função lógica ou proposição; da modalidade ou soluções; e, por último, do fim ou do resultado e do saber. Estando os postulados todos interligados, é indiferente começar pela crítica de um ou de outro mas, seguindo a exposição feita por Deleuze, compreendemos que o primeiro postulado, do princípio ou *cogitatio natura universalis*, domina e controla todos os outros: segundo este postulado, a boa vontade do pensador é acompanhada pelo pressuposto do pensamento como exercício natural de uma faculdade, a boa natureza do pensamento.

O senso comum ou *concordia facultatum* e o modelo de reconhecimento, defendem, simultaneamente, que o objecto pensado ou percebido por um sujeito (unidade das faculdades num mesmo sujeito pensante) terá de ser o *Mesmo*, ou seja, a representação é, deste modo, definida pelo *acordo* das faculdades (imaginação, entendimento e razão) relativamente, não ao diferente, mas ao idêntico, ao oposto, ao análogo e ao semelhante: “É este o mundo da *representação* em geral. Dizíamos, anteriormente, que a representação se definia por certos elementos: a identidade no conceito, a oposição na determinação do conceito, a analogia no juízo, a semelhança no objecto.”¹⁹⁷

Posto isto, compreende-se que o postulado do negativo ou erro demonstre, de algum modo, o absurdo dos anteriores postulados (como, por exemplo, da boa natureza ou do acordo de faculdades). Na verdade, o erro compreendido como negativo, como oposto ao modelo positivo da reconhecimento, impede a compreensão da ligação entre pensamento e individuação, impede novas aproximações a “como

¹⁹⁷ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 237; DR 179-180: « Tel est le monde de la *représentation* en général. Nous disions précédemment que la représentation se définissait par certains éléments: l'identité dans le concept, l'opposition dans la détermination du concept, l'analogie dans le jugement, la ressemblance dans l'objet. »

pensar” a partir daqui. Ou seja, circunscrever a origem do erro na sensibilidade, como fonte exterior do erro, impede a compreensão dos signos e das sensações como fonte de problemas. Do ponto de vista da filosofia tradicional, o paradoxo, por exemplo, é considerado como um elemento do raciocínio lógico, não um elemento *material* da realidade¹⁹⁸. Isto é, se tal como acontece na sensibilidade, o que não pode senão ser sentido é algo de involuntário, assim também o será para as outras faculdades: o que não pode senão ser pensado é algo de involuntário, que nos obriga a pensar.

Como se questiona no último postulado, do saber, qual o melhor método para pensar, em que pensar não seja nem reconhecer, nem adquirir competências? De acordo com o senso comum, pensar passa pela relação entre o pensamento e a resolução de problemas, como aquisição de competências para se pensar (enquanto reconhecimento). Uma revisão desta compreensão passa, ao invés, pela afirmação do paradoxo, do que nos provoca perplexidade e nos obriga a pensar, como entidade primeira: *começar pela diferença*, não pela negação. Segundo Deleuze, “[a] manifestação da filosofia não é o bom senso, mas o paradoxo. O paradoxo é o *pathos* ou a paixão da filosofia”¹⁹⁹. A importância dada aos problemas em detrimento da procura de soluções tem como consequência a elaboração de uma ideia muito própria do acto de aprender: ora, qual o valor da aprendizagem se, segundo Deleuze, esta não serve para conhecer as soluções ou para aprender a resolver problemas? Considerar que as soluções estão “certas” ou “erradas” relativamente a um problema e considerar que podemos aprender a solução certa, que podemos aprender e seguir o método para encontrar essa solução, é não compreender a natureza do próprio problema, ou seja, é não compreender que um problema, no sentido deleuziano de *signo*, como ponto de partida para se pensar, não tem solução.

Esta ideia está directamente relacionada com a questão do (des)acordo das faculdades: importa levar cada faculdade ao seu limite, ao limite do que não pode senão ser pensado, do que não pode senão ser sentido. Este será um dos maiores

¹⁹⁸ Seguimos a definição de “Paradoxo” de Simon Blackburn: “Um paradoxo surge quando um conjunto de premissas aparentemente indisputáveis dá origem a conclusões inaceitáveis ou contraditórias. A resolução de um paradoxo implica mostrar que há um erro escondido nas premissas, ou que o raciocínio é incorrecto, ou que a conclusão aparentemente inaceitável pode, afinal, ser tolerada”, cf. Simon BLACKBURN, *Dicionário de Filosofia*, coord. Desidério Murcho, Lisboa, Gradiva, 1997, p. 313.

¹⁹⁹ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 369; DR 293: « La manifestation de la philosophie n'est pas le bons sens, mais le paradoxe. Le paradoxe est le pathos ou la passion de la philosophie. »

desafios colocados na criação de conceitos pois, como criar conceitos sem que estes encerrem em si as respostas? Este problema será largamente desenvolvido por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*. Deste modo, “o caos caotiza e desfaz no infinito toda a consistência. O problema da filosofia é adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (a este respeito o caos tem uma existência tanto mental quanto física).”²⁰⁰

Estes oito postulados são um desenvolvimento das três teses já consideradas em *Nietzsche e a filosofia*, no capítulo sobre a nova imagem do pensamento²⁰¹. A primeira tese diz respeito ao senso comum da boa vontade do pensador, bom senso e natureza recta do pensamento: o pensador quer materialmente o verdadeiro e, graças à sua boa vontade, tende, voluntária e naturalmente, para a verdade. De igual modo, o pensamento envolve, desde logo, uma afinidade formal com a verdade, isto é, por direito, a verdade é algo de inato ao pensamento. A segunda tese refere-se ao *erro* no sentido em que se compreende que o erro é provocado por causas externas ao pensamento, ou seja, são os desvios ou distrações externas ao pensamento que impedem o pensador de pensar correctamente e, por último, segundo a terceira tese, a orientação feita pelo método é suficiente para nos encaminharmos facilmente no pensamento, e segui-lo equivale a não ser desviado do que *de direito* nos pertence – o pensamento da verdade.

Contudo, o que permanecerá depois da destruição não só dos pressupostos objectivos, mas, principalmente, o que permanecerá depois da destruição dos pressupostos subjectivos ou implícitos? E, sem uma imagem do pensamento, qual a base para o próprio trabalho filosófico deleuziano: será ela apenas o oposto de tudo o que se criticou, poderá ela estabelecer-se na desconfiança, na má vontade ou numa má natureza do pensador? Por um lado, o levantamento dos oito postulados da história da filosofia, que orientam o que se entende por filosofia clássica, poderá levar-nos erradamente a pensar que a intenção de Deleuze é meramente crítica ou destrutiva. Poderá igualmente conduzir-nos ao equívoco de considerar que bastaria

²⁰⁰ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 42; QP? 45: « Le chaos chaotise, et défait dans l’infini toute consistance. Le problème de la philosophie est d’acquérir une consistance, sans perdre l’infini dans lequel la pensée plonge (le chaos à cet égard a une existence mental autant que physique). »

²⁰¹ Gilles DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, Presses Universitaires de France, 2010, pp. 118-126 (doravante Nph).

afirmar o inverso do que se nega para se “principiar” o movimento do pensamento deleuziano. Mas, tal como acontece no pensamento de Nietzsche, negar que o verdadeiro seja o elemento do pensamento não significa que o erro passe a ocupar o lugar desse elemento natural. Não se trata de substituir cada um dos princípios ou postulados enumerados pelo seu oposto.

Na verdade, queremos compreender o recenseamento destes postulados como mais do que um acto crítico de destruição, de eliminação da possibilidade de começar por e através desses pressupostos. Isto porque duas importantes consequências surgem deste trabalho crítico: por um lado, a averiguação das condições de se começar a pensar no sentido deleuziano, ou seja, não seguindo o modelo de reconhecimento. Esta imagem dogmática (também considerada como imagem ortodoxa, clássica ou *moral*) do pensamento baseia-se no modelo da reconhecimento (*récognition*) e, de algum modo, vem reforçar a passividade do reconhecimento (*reconnaissance*) atento na leitura bergsoniana do Mesmo²⁰²; e, por outro lado, abrir caminho e mostrar as condições para se pensar de outro modo, para se pensar a criação do novo, para se pensar a *diferença* sem os conceitos de mesmidade e identidade.

Ou seja, o grande desafio que a filosofia deleuziana nos coloca prende-se com o do pensamento dos processos de diferenciação e não dos processos de repetição (do Mesmo e do Idêntico): da Diferença, como verdadeiro começo, e da Repetição, como pensamento sem imagem²⁰³. Deste modo, a noologia deleuziana começa por nos levar a questionar o *começo* do pensamento: se é impossível começar do nada, sem pressupostos alguns, sejam objectivos ou subjectivos, se o começo cartesiano não é sequer um verdadeiro começo, como é que Deleuze pretende começar? Ora, a questão é que, para Deleuze, a própria ideia de um “começo” como regressão a um ponto *zero*, é já uma ideia dogmática. Por que não começar pelo *meio*, num ponto

²⁰² Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, 2008, p. 107.

²⁰³ DR 173.

qualquer do movimento infinito deste pensamento? E, por que não começar pela crítica de um conceito qualquer em vez de procurar o conceito indubitável?²⁰⁴

É certo que este estudo das imagens do pensamento surge na esteira de outros projectos de uma filosofia da Diferença como, por exemplo, a questão da “origem” nos projectos genealógicos de Henri Bergson ou de Martin Heidegger. Também Deleuze começa pelo que normalmente é considerado o melhor método da tradição filosófica: o do começo em filosofia.

Todavia, só aparentemente volta a colocar a mesma questão da tradição filosófica de base cartesiana segundo a qual todo o começo em filosofia é *per se* um assunto “delicado” porque significa começar sem pressupostos. Se a ideia que desperta Deleuze parece ser tradicional (isto é, do método regressivo a uma origem que apaga qualquer pressuposto), a sua resolução não o é. Para Deleuze, o que deveria ser um verdadeiro começo – ou Diferença – é, segundo estes sistemas filosóficos, uma repetição, segue pressupostos, ainda que implícitos, como, por exemplo, o acordo de faculdades ou a forma do Mesmo e do Idêntico. Ou seja, há desde logo uma impotência para se começar verdadeiramente sem pressupostos, para seguir a própria definição de começo que esta imagem dá ao pensamento.

Deste modo, importa igualmente reter da noologia deleuziana a possibilidade de pensar o novo e o diferente *sem* os princípios de mesmidade e identidade que permeavam os pressupostos filosóficos clássicos. No fundo, o que Deleuze pretende com este capítulo de *Diferença e Repetição* é eliminar todas as condições da filosofia que impedem a compreensão tanto da diferença em si, como do virtual enquanto real – origem da complexa noção de Ideia (com maiúscula no sentido de virtual, distinta das ideias actuais), noção que está na base da própria filosofia deleuziana.

²⁰⁴ José GIL, “O alfabeto do pensamento”, prefácio a Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, Lisboa, Relógio d’Água, 2000, p. 15: “De resto, de onde surge este movimento que enxertamos na negação? Onde é que começou? Sempre mais a montante, indefinidamente. Quando começamos, já o movimento começou há muito tempo; o conceito que construímos encontra-se no fim de um processo que vem de longe. Onde quer que nos ponhamos a começar, achamo-nos sempre «no meio».”

Porquê começar de novo e porquê eliminar a imagem clássica do que significa pensar? Porque, tal como Deleuze evidencia, a imagem clássica impede o pensamento da diferença em si: de acordo com a imagem clássica, e segundo o modelo de reconhecimento em que “pensar é reconhecer”, a Diferença é sempre “repetição do já conhecido”. O não-reconhecimento, o engano ou a confusão são considerados como erros causados por condições externas ao pensamento, por exemplo, causados por um problema de percepção ou um problema de miopia. Ou seja, a eliminação desta imagem vai ser fundamental e imprescindível para a compreensão do virtual como *real* (e não como possível).

Trata-se de *começar pela diferença* ou por um processo de *não-reconhecimento*. Neste caso, o pré-filosófico, enquanto não-filosófico, já não é a denúncia da *doxa* ou do bom senso e senso comum não críticos, mas o não-pensado, o *impensável*, o *fora* da filosofia²⁰⁵. Atacar de raiz este problema é atacar directamente a imagem que alimenta este pensamento natural: a imagem dogmática ou ortodoxa, a imagem moral. A “crítica radical” é, portanto, o começo enquanto divergência com esta imagem pré-filosófica, uma luta contra uma determinada imagem não-filosófica com origem no senso comum. Por exemplo, não basta eliminar as ideias de mesmidade e identidade fornecidas pelo senso comum se mantivermos essa mesmas ideias mas agora *tornadas* conceitos filosóficos enquanto acordo entre as faculdades (*concordia facultatum*). Não basta eliminar os conteúdos subjectivos se mantivermos a forma da *doxa* transformada em filosofia, isto é, se apenas transfigurarmos os pressupostos implícitos em conceitos²⁰⁶. Assim, Deleuze não só elimina o elemento material – pensar não nos é inato pois, voluntariamente, preferimos não pensar, ou seja, a nossa natureza é de má vontade – como também elimina o elemento formal – a verdade não é algo de inato, que pertença de direito ao pensamento.

À semelhança da ruptura ocorrida na pintura no início do século XX, também o estudo das imagens do pensamento é, em Deleuze, conduzido pelo projecto de um

²⁰⁵ Deleuze desenvolve o conceito de *fora* (*dehors*) a partir da leitura de Foucault – em Gilles Deleuze, *Foucault* [1986], Paris, Les éditions de Minuit, 2004, pp. 77-99 (doravante F) – afirmando a sua distinção com a exterioridade (*l'extériorité*): o saber formado por duas formas exteriores, ver e falar: o poder, o *fora* que é sempre uma força e, como tal, está sempre em relação, isto é, ele é o pensamento. Ou seja, apenas no interstício ou na disjunção entre ver e falar é que há pensamento.

²⁰⁶ Em Martin Heidegger, por exemplo, há precisamente esta compreensão pré-conceptual, “pré-ontológica do ser”, problema a que regressaremos.

pensamento *sem imagem*, isto é, tal como o quadro de Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger* (em 1907), provocou uma ruptura no modo representativo de pintar através da reinvenção do figurativismo pelo abstraccionismo, assim também a noologia necessita desta reinvenção. Segundo Deleuze, “[a] teoria do pensamento é como a pintura: tem necessidade dessa revolução que faz com que ela passe da representação à arte abstracta; é este o objecto de uma teoria do pensamento sem imagem”²⁰⁷. E, tal como aconteceu na arte e se anuncia vir a acontecer na filosofia, também o cinema tende para a abstracção. O cinema enquanto síntese de todas as artes (ideia que podemos encontrar, por exemplo, nos futuristas italianos), enquanto a última das artes, tende a ser uma arte *sem objecto*, concretizando, assim, esta determinação de eliminação do figurativismo que percorre todo o século XX. Também no cinema, por exemplo, e não apenas numa tendência mais experimental e vanguardista, o holograma impõe-se como fantasma cinematográfico sem corpo²⁰⁸.

Assim, a crítica da imagem dogmática do pensamento é a primeira condição para o começo da filosofia orientada para a libertação da Imagem. A imagem é aqui compreendida como uma figura ou uma representação a eliminar: a teoria do pensamento deveria seguir o processo ocorrido na pintura afastando-se do figurativo para o abstracto.

Deleuze afirma que se trata de uma imagem para a aproximar mais da noção de cliché²⁰⁹, de uma imagem que pensa por nós, do senso comum não-filosófico, e menos de um conceito filosófico, como pensamento criador de conceitos. Neste caso, Deleuze usa o termo “imagem” no sentido de “representação” do pensamento, isto é, um pensamento sem imagem equivale a um modo de pensar sem o modelo da representação. A nova imagem assinala um tipo de pensamento não-representativo que renuncia à “forma da representação” e ao “elemento do senso comum”²¹⁰. Em suma: “para um pensamento sem imagem” vem a significar para um pensamento sem

²⁰⁷ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, pp. 438-439; DR 354: « La théorie de la pensée est comme la peinture, elle a besoin de cette révolution qui la fait passer de la représentation à l'art abstrait ; tel est l'objet d'une théorie de la pensée sans images. »

²⁰⁸ Teoria de Dominique Noguez, cf. Dominique NOGUEZ (ed.), *Cinéma, théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 3. Retomaremos esta questão no capítulo “II.5.2. “O cérebro é o ecrã?” Para um cinema sem câmara”.

²⁰⁹ Mais uma razão para o fim da passividade da mente do espectador, da mente entorpecida pelo cliché, cf. IT 343.

²¹⁰ DR 173.

representação enquanto destruição do Ícone, tal como acontece na ruptura que a arte abstracta faz na arte representativa.

Contudo, todo o pensamento pressupõe uma imagem do pensamento: pensar sem imagens equivale a começar a filosofia sem imagens do pensamento, sem pressupostos. Este é o verdadeiro começo em filosofia ligado a um projecto “para um pensamento sem imagem” que é, neste caso, simultaneamente o objectivo – independência de pressupostos – e o processo – a crítica. Ou seja, com a crítica radical,

Ela [a filosofia] encontraria a sua diferença ou o seu verdadeiro começo não num acordo com a Imagem *pré-filosófica*, mas numa luta rigorosa contra a Imagem, denunciada como *não-filosofia*. Ela encontraria assim, a sua repetição autêntica num pensamento sem Imagem.²¹¹

Um pensamento sem imagem diz respeito a um começo sem pressupostos, não seguindo a imagem tradicional do que significar pensar, orientar-se no pensamento. Deleuze e Guattari voltam a colocar a questão: “o que é a filosofia, o que é pensar?”, já não por um “exercício de estilo”²¹², já não de uma forma vaga e indirecta. Pensar é um acontecimento, um acto criativo e não reflexivo ou representativo. Em ruptura com a imagem tradicional e os seus próprios “mapas e imagens”²¹³ do que significa orientar-se no pensamento, Deleuze procura *outros* mapas e *outras* imagens: “Façam mapas e não fotografias nem desenhos.”²¹⁴

A filosofia, não sendo nem uma forma de conhecimento, nem de reconhecimento, é uma forma de pensamento conceptual ainda que o acto de pensar não lhe seja, no entanto, exclusivo: também a ciência e a arte pensam, ou seja, actualizam o pensamento nas funções e perceptos e afectos, por cada expressão do respectivo plano. O que é exclusivo do âmbito filosófico é a criação *autopoiética* de

²¹¹ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, pp. 229-230; DR 173: « Elle trouverait sa différence ou son vrai commencement, non pas dans une entente avec l'Image *préphilosophique*, mais dans une lutte rigoureuse contre l'Image, dénoncée comme *nonphilosophie*. Par là même, elle trouverait sa répétition authentique dans une pensée sans Image. »

²¹² QP? 7.

²¹³ Jean-Clet MARTIN, *La Philosophie de Gilles Deleuze*, p. 15: « S'ouvre sur cette ligne extérieure toute une expérimentation qui reposera, à d'autres frais, la question de l'orientation : comment s'orienter dans la pensée ? Selon quelles cartes ? Selon quelles images ? »

²¹⁴ MP 36: « Faites de cartes, et pas de photos ni des dessins. » [Tradução pessoal]

conceitos, a criação de conceitos que são expressão do pensamento e não representação de objectos exteriores²¹⁵.

Pensar não é, para Deleuze, a representação de um objecto; pensar não é sequer uma relação entre um sujeito e um objecto. “O pensamento que nasce no pensamento, o acto de pensar originado na sua genitalidade, nem dado no inatismo, nem suposto na reminiscência, é o pensamento sem imagem”²¹⁶, afirma demarcando o trabalho filosófico de qualquer possibilidade de ser confundido com o conhecimento: pensar conceptualmente não é conhecer nada, ou seja, filosofar não é reflectir sobre um determinado assunto mas antes é a criação de conceitos, de conceitos que são auto-referenciais, fechados em si, e que, por sua vez, nascem do corte com o caos.

Em Deleuze, pensar é sempre um acto entre o cérebro e o caos, entre o filosófico e o não-filosófico. Como veremos a propósito da noção espinosista do autómato espiritual, é o cérebro que pensa (ainda que lentamente) e não o Homem, isto é, não há uma subjectividade que centralize e reúna os pensamentos. Por isso mesmo, Deleuze compara a criação filosófica de conceitos à criação de personagens pelos escritores contemporâneos às quais igualmente falta um “eu” unitário, as individuações impessoais (*individuations impersonnelles*) ou singularidades pré-individuais (*singularités préindividuelles*)²¹⁷. Com o conceito de fabulação no cinema, a obra de arte é, em si e para si, um acto de fabulação, uma actividade mental mas sem sujeito.

Deste modo, as novas categorias do pensamento que não seguem o modelo da representação, da reconhecimento, são a Diferença, como verdadeiro começo, e o virtual. Esta estrutura categorial surge de um *encontro contingente*, ou seja, o pensamento não nos é nem natural, nem inato, mas nasce de si próprio apenas quando não tem de reconhecer. Pois pensar não é um acto voluntário ou tranquilo mas ao invés, é um acto *involuntário* e de *resistência*. O pensamento nasce por agressão, por constrangimento dos signos: por forças involuntárias. Estas forças involuntárias são simultaneamente internas e externas porque esta agressão é também interna, faz parte da natureza do

²¹⁵ QP? 16.

²¹⁶ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 281; DR 217: « La pensée qui naît dans la pensée, l’acte de penser engendré dans sa génitalité, ni donné dans l’innéité ni supposé dans la réminiscence, est la pensée sans image. »

²¹⁷ ID 190; DR 355.

pensamento ter dificuldades, encontrar obstáculos ao próprio acto de pensar. Para Deleuze, o pensamento assemelha-se, assim, a uma *agressão*, é ainda causado involuntariamente por algo externo, um signo, ainda que *insignificante*, que nos força a pensar e que não tem origem na vontade de um “eu”. O papel da sensibilidade é aqui fundamental pois se há algo que *apenas* pode ser sentido (o ser do sensível) é o *signo*, ou seja, a teoria do signo em Deleuze vai romper com a possibilidade de uma adequação ao modelo de reconhecimento pelo qual o signo deve também ser apreendido por outras faculdades (em acordo) e não apenas pela sensibilidade.

Deste modo, a ideia de que há uma luta a travar contra a imagem dogmática do pensamento surge primeiro em *Nietzsche e a filosofia* e será desenvolvida posteriormente em *Diferença e Repetição* e em *O que é a filosofia?*. Aqui, Deleuze indica-nos as três actividades específicas e exclusivas da filosofia: delinear um plano de imanência pré-filosófico, inventar personagens conceptuais pró-filosóficas (*insistência*) e criar conceitos filosóficos (*consistência*). Contudo, tendo em conta que um conceito não é simples mas uma multiplicidade, “um todo fragmentário”²¹⁸, cada filósofo começa por um conceito, cada filósofo tem conceitos diferentes de começo. Tal como analisado, o pensamento não é nem natural, nem inato. Também os conceitos não são eternos mas remetem para *problemas*, têm uma história. Nesse caso, perguntamos, *quando* é que há filosofia? Com a criação de conceitos. Mas se os conceitos são filosóficos, são-no porque são criados num plano de imanência, num campo pré-filosófico com funções cartográficas, que, de um modo natural e não conceptual, lança os eixos do pensar. Mudando cada componente do conceito, altera-se o seu todo. Neste aspecto, o conceito aproxima-se das características do plano cinematográfico: ao ser um corte móvel, a modificação da parte vai, necessariamente, modificar o todo.

Para Deleuze, o começo em filosofia sem os pressupostos da filosofia clássica dogmática acontece por intervenção do *fora*, ou seja, o não-filosófico não diz respeito ao desmascaramento do senso comum (*doxa*) que se fazia passar por filosofia, mas diz respeito à sensibilidade. O plano de imanência, ou a imagem do pensamento, é o impensável – o pré-filosófico como não-pensamento. O começo da filosofia difere assim de uma questão mais geral sobre o começo do pensamento (na ciência e na

²¹⁸ QP? 21.

arte) e centra-se no começo do pensamento conceptual (da filosofia). Como indicado, em *O que é a filosofia?* o pensamento deixa de ser um acto exclusivo da filosofia porquanto também a ciência e a arte pensam, cada uma à sua maneira, cada uma com os seus recursos, sem que haja superioridade da filosofia e do pensamento conceptual em relação aos outros campos do pensamento.

A exclusividade da criação dos conceitos garante à filosofia uma função, mas não lhe dá qualquer preeminência, qualquer privilégio, de tal modo há outras maneiras de pensar e de criar, outros modos de ideação que não têm de passar pelos conceitos, como no pensamento científico.²¹⁹

Poderíamos pensar que Deleuze ao repartir o pensamento pela filosofia, ciência e arte, estaria, desse modo, a repartir as três formas de pensamento de um modo equitativo. Na verdade, essa divisão apenas vem reforçar a sua *assimetria* de tal modo que, pela sua actividade criadora de conceitos, a filosofia aproximar-se mais da arte do que da ciência, por exemplo. Cada uma destas formas de pensamento precisa de um plano no qual se fundamentem – plano de imanência da filosofia, de consistência na ciência ou de composição na arte, mas cada plano faz um corte no caos. No caso da filosofia, a imagem do pensamento é o plano de imanência, o plano pré-filosófico que, “ao operar um corte do caos”, “faz apelo a uma criação de conceitos”, isto é, os conceitos é que são criação filosófica como cortes móveis no caos.

Um dos problemas relacionados com a criação relaciona-se com o modo como os conceitos, enquanto *cortes móveis* do caos, conseguem manter a consistência sem perderem o movimento do plano. Ou seja, como é que conservam as ideias de infinito e velocidade do plano de imanência? Mais uma vez, a imagem do pensamento ou plano de imanência é o impensável, o não-pensado no pensamento.

O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem por este construída do que significa pensar,

²¹⁹ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p.15; QP? 13-14: « L'exclusivité de la création des concepts assure à la philosophie une fonction, mais ne lui donne aucune prééminence, aucun privilège, tant il y a d'autres façons de penser et de créer, d'autres modes d'idéation qui n'ont pas à passer par les concepts, ainsi la pensée scientifique. »

fazer uso do pensamento, orientar-se no pensamento... Não é um método, pois todo o método diz eventualmente respeito aos conceitos e supõe uma tal imagem. Não é também um estado de conhecimento sobre o cérebro e o seu funcionamento, visto que o pensamento aqui não está relacionado com o lento cérebro como com o estado de coisas cientificamente determinável em que aquele se limita a efectivar-se, sejam quais forem o seu uso e a sua orientação.²²⁰

Os afectos e os perceptos que compõem os blocos de sensação na arte existem em si, para si, sem a intervenção do homem, de um espectador ou de um criador: eles são, respectivamente, o devir e a paisagem não-humana. Se os perceptos são as “paisagens não humanas da natureza”, os afectos são os “devires não humanos do homem”²²¹. Cabe ao próprio artista mudar de natureza, mudar a natureza, devindo um animal, como em Kafka ou Melville, devindo uma cor, como em Van Gogh ou Cézanne. Esta mudança de natureza implica, igualmente, a perda da noção de identidade e a imersão num mundo, num campo de sensações indeterminado e indiscernível onde os entes são distintos mas desconhecendo-se a fronteira dos limites.

Deste modo, Deleuze compara os cineastas a pensadores, com a particularidade de o pensamento não ser exclusivo da actividade filosófica, não ser unicamente conceptual. É neste sentido que Deleuze afirma que seria “idiota” querer fazer uma filosofia do cinema quando o seu objectivo não tinha sido *aplicar conceitos filosóficos ao cinema*. O que ele queria era ir directamente de um campo para o outro através do que têm em comum: os problemas. Os problemas filosóficos são comuns aos problemas cinematográficos, mas são tratados por dois meios diferentes.

²²⁰ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 37; QP? 39-40: « Le plan d'immanence n'est ni un concept pensé ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée... Ce n'est pas une méthode, car toute méthode concerne éventuellement les concepts et suppose une telle image. C'est n'est pas non plus un état de connaissance sur le cerveau et son fonctionnement, puisque la pensée n'est pas ici rapportée au lent cerveau comme à l'état de choses scientifiquement déterminable où elle ne fait que s'effectuer, quels que soient son usage et son orientation. »

²²¹ QP? 149.

Deleuze, enquanto filósofo, procura no cinema problemas comuns aos dois campos, como por exemplo, o movimento aberrante ou derivado que permeia os dois livros de filosofia do cinema: para alguns problemas que são comuns às duas áreas, compete ao filósofo procurar as respostas *no* próprio cinema. “Não se tratava de aplicar a filosofia ao cinema mas íamos directamente da filosofia ao cinema. E o inverso também: íamos directamente do cinema à filosofia”²²², ideia repetida logo de seguida com a afirmação do movimento recíproco entre a filosofia e o cinema.

Assim, a arte tem a capacidade de fazer um corte no caos, através da criação de um plano de composição, um bloco composto por perceptos e afectos originados pela passagem de intensidades pelo objecto artístico. Este plano tem uma duração, que é a duração dos perceptos e afectos, no sentido em que, sendo uma relação ou um encontro, não está presa no presente: aquilo que se conserva no tempo e o que permanece da obra de arte são as *sensações*, e não o material de que esta é feita, por mais constante e imutável que seja. Assim, apenas a obra de arte, independente quer do artista quer do “modelo”, se conserva: é um *bloco de sensações*, uma composição de perceptos e afectos, que perduram, que não se esgotam por mais volátil que seja o seu material de inscrição. Cabe ao artista pintar, compor ou esculpir as sensações, ainda que os materiais possam ser os mais diversos. O artista também filma sensações. “Mesmo que o material não durasse senão alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, *na eternidade que coexiste com esta curta duração*.”²²³ A coexistência do virtual e do actual no momento do encontro extravasa completamente esse momento, para lá dos limites da relação. Os devires artísticos acompanham toda a duração do processo de acção-reacção de intensidades.

Ainda que as alusões ao cinema estejam, em *O que é a filosofia?*, reduzidas a breves referências²²⁴, e, por isso mesmo, a experiência artística concentra-se, aparentemente, na pintura e na literatura, parece-nos que o cinema vem ilustrar esta

²²² DRF 263-264.

²²³ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 147; QP? 157: « Même si le matériau ne durait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d’exister et de se conserver en soi, *dans l’éternité qui coexiste avec cette courte durée*. » [Em itálico no original]

²²⁴ Sobre o último documentário realizado por Joris Ivens, *Une histoire de vent* (1988), filme da “velhice” onde o realizador mistura o seu riso com o riso da feiticeira, cf. QP? 7-8; sobre o texto de Roberto Rossellini, *Le cinema révélé*, de renúncia à arte, cf. QP? 161; sobre o conceito de *décadrement* em Pascal Bonitzer, cf. QP? 178.

relação entre a curta duração de cada plano projectado e a eternidade, origem inesgotável de sensações. Esta pode ser uma das razões para que neste livro o artista (pintor ou escritor) seja descrito tanto como um criador ou inventor de afectos, como um pensador. A imagem cinematográfica surge assim na sua autonomia, autotemporalização, como materializando a própria “vida espiritual”²²⁵, a vida do pensamento *no* ecrã. Se a arte não cria conceitos, só sensações, então *A Imagem-tempo* leva-nos a pensar o elemento temporal como diferenciador, o tempo deslocado que altera a relação entre sensação e conceito: o tempo deslocado da montagem do cinema-tempo é uma forma ambígua não apenas sensória, mas também conceptual.

Numa aula de 1984, Deleuze questionava de que modo é que o cinema estaria na génese da nova imagem do pensamento²²⁶. Uma vez que o pensamento filosófico pressupõe uma imagem pré-filosófica de si, pode o *cinema moderno* ser o plano *pré-filosófico*, o impensável, o que está fora do pensável?

Apesar da sua aproximação, filosofia e arte distinguem-se pelo devir; as figuras estéticas criadas pela arte não partilham o devir dos conceitos filosóficos, isto é, o devir sensível é o acto interminável de devir-outro mantendo aquilo que se é, incorporação do virtual, ao passo que o devir conceptual não mantém o que se é, é actualização do acontecimento virtual²²⁷. Cabe à arte, o universo do artista, universos possíveis, nem virtuais, nem actuais, o que não significa a precedência do conceito relativamente à sensação, ou seja: se há sensações de conceitos e conceitos de sensações, não há, no entanto, sensações *enquanto* conceitos. A composição de perceptos e afectos não é, de todo, conceptual; a imagem de cinema em particular não é um conceito, ainda que os conceitos cinematográficos elaborados pela filosofia pertençam ao cinema. Em relação à dinâmica, por vezes *indiscernível*, entre a filosofia e a arte, podemos afirmar que a arte é mais material do que conceptual, que o cinema é mais sensório que filosófico. A grande distinção a ter em conta não acontece entre a

²²⁵ DRF 264.

²²⁶ Gilles DELEUZE, « Cinéma et Pensée », Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis, 30/10/1984.

²²⁷ QP? 168.

arte e o pensamento (vimos que o pensamento não é exclusivo do trabalho filosófico) mas entre a arte e o conceito²²⁸.

Assim, tendo em conta a oposição marcada em *O que é a filosofia?* entre filosofia e arte, a identidade entre conceito e imagem parece dizer respeito aos movimentos que se aproximam, isto é, *movimentos de vizinhança* e não de semelhança entre os dois. Não há sensações conceptuais, como vimos, mas se há conceitos no cinema, *do* cinema, é a filosofia que os cria e inventa.

Mas, relativamente ao cinema, e considerando que filosofia e arte têm origem na luta contra o caos, ambas se formam no virtual, no caos, poderíamos igualmente afirmar que não se trata de uma identidade actual mas virtual. Se uma das formas de se pensar é conceptual, através do trabalho filosófico, isto significará que a arte pensa mas não conceptualmente. Porém, para Deleuze há um cinema conceptual que aproxima o realizador de cinema do filósofo, como é o caso analisado dos filmes de Alain Resnais, criador de um cinema do pensamento. Na sequência desta afirmação compreendemos a ressonância mais íntima entre filosofia e cinema, do movimento natural da filosofia ao cinema, expressa nas primeiras páginas de *A Imagem-movimento*, quando Deleuze afirma que o texto filosófico consistirá numa *versão verbal* dos filmes analisados, ou seja, o próprio texto filosófico é que vai ilustrar os grandes filmes e não o inverso, cabendo ao filósofo procurar as possíveis respostas aos problemas que são comuns à filosofia e ao cinema mas na própria imagem cinematográfica:

Não apresentamos nenhuma reprodução que viesse ilustrar o nosso texto porque, pelo contrário, é o nosso texto que não pretende ser mais do que uma ilustração de grandes filmes de que cada um de nós tem mais ou menos a recordação, a emoção ou a percepção.²²⁹

²²⁸ Como entender o paradoxo de uma arte conceptual ou uma arte abstracta? Que relação tem a sensação estética com o conceito filosófico? A arte, mesmo a arte abstracta e a conceptual, pensa através de sensações, de sensações de conceitos mas não pensa através dos conceitos. Cf. QP? 187.

²²⁹ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 12 [ligeiramente modificado]; IM 8: « Nous ne présentons aucune reproduction qui viendrait illustrer notre texte, parce que c'est notre texte au contraire qui voudrait n'être qu'une illustration de grands films dont chacun de nous a plus ou moins le souvenir, l'émotion ou la perception. »

Se o texto de *Francis Bacon: lógica da sensação*²³⁰ é acompanhado por imagens dos quadros do pintor, os exemplos de cinema não são ilustrados por nenhuma reprodução porque, na semiótica do cinema deleuziana, a imagem não é estática (afastamento definitivo da sua origem fotográfica e fixa) mas identifica-se com o movimento. Por isso, a imagem, em Bergson e em Deleuze, não é uma *imagem do movimento*, uma imagem que represente o movimento, mas é imediatamente *imagem-movimento*, imagem que se move, ou melhor, uma imagem cinematográfica só poderá corresponder a um *plano*, a sua unidade espaço-temporal, e não a um fotograma.

A questão do cinema, em Deleuze, diz respeito ao pensamento e ao seu modo de funcionamento. As imagens têm uma lógica não-linguística. Há no cinema imagens relacionadas com o pensamento que não são *imagens do pensamento*, são signos, um agregado de sensações. Deste modo, vemos porque é que é preciso uma nova imagem do pensamento em crítica à imagem dogmática e que, no fundo, é um pensamento sem imagens – ou seja, a crítica é fundamental para que haja um verdadeiro começo, sem imagem do pensamento, sem pressupostos.

Por isso mesmo, e de forma sumária, a luta é travada contra *uma só Imagem em geral* do pensamento, independentemente das variações que comporta em cada sistema filosófico e para cada filósofo em particular: o que se pretende é acompanhar o movimento do pensamento sem *esta* imagem. Trata-se da imagem moral assente no pressuposto implícito da afinidade natural entre o pensamento e a verdade. Um das primeiras reavaliações que Deleuze retira de Nietzsche é justamente: “Uma nova imagem do pensamento significa em primeiro lugar o seguinte: o verdadeiro não é o elemento do pensamento. O elemento do pensamento é o sentido e o valor.”²³¹

Se, segundo o modelo filosófico tradicional, questionado por Deleuze mas também pela filosofia moderna, o erro tem origem em causas exteriores ao pensamento, ao bom funcionamento do método, de tal modo que pode e deve ser evitado, agora trata-se de pensar o erro como algo de “inato”, de natural ao

²³⁰ A teoria deleuziana da imagem na pintura de Francis Bacon é analisada por Nuno M. CARVALHO, *A imagem-sensação: Deleuze e a pintura*, Lisboa, Centro de Filosofia das Ciências, Universidade de Lisboa, 2009.

²³¹ Nph 119: « Une nouvelle image de la pensée signifie d’abord ceci: le vrai n’est pas l’élément de la pensée. L’élément de la pensée est le sens et la valeur. »

pensamento. Deste modo, compreendemos que, segundo Deleuze, a natureza do pensamento é a sua *impotência*: há uma impotência em se pensar, uma impotência que é *interna* ao pensamento e que, paradoxalmente, é a sua maior potência, ou seja, o poder de pensar o impensável: como condição *endógena*²³².

Nos capítulos que se seguem, desenvolveremos no que consiste a nova imagem do pensamento através de três consequências da noologia deleuziana: a origem involuntária e forçada do pensamento, a substituição da verdade pela ideia de falsificação e o desacordo ou discórdia das faculdades. Importa ainda analisar a relação entre “o que não pode senão ser pensado” e “o que não pode senão ser sentido”, a relação entre as “personagens conceptuais” e as “figuras estéticas”, ou seja, o encontro entre o plano de imanência, imagem do Pensamento-Ser, e o plano de composição, imagem do Universo²³³ através dos planos cinematográficos.

II.3. SER E PENSAR: O COMEÇO FILOSÓFICO

O que o pensamento reivindica de direito, o que ele selecciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito. É este que constitui a imagem do pensamento. (...) O movimento infinito é duplo e entre um e outro há apenas uma dobra. É neste sentido que se diz que pensar e ser são uma mesma e única coisa. Ou melhor, o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser.²³⁴

Esta identidade entre “pensar e ser” ser-nos-á, em última análise, essencial para compreendermos de que modo a noologia deleuziana não se resume ao primado do pensamento, comparável, por exemplo, ao modelo eidético de Edmund Husserl.

²³² QP? 59.

²³³ QP? 64: « image de Pensée-Être » e « image d’Univers ».

²³⁴ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p.38; QP? 40-41: « Ce que la pensée revendique en droit, ce qu’elle sélectionne, c’est le mouvement infini ou le mouvement de l’infini. C’est celui qui constitue l’image de la pensée. (...) Le mouvement infini est double, et il n’y a qu’un pli de l’un à l’autre. C’est en ce sens qu’on dit que penser et être sont une seule et même chose. Ou plutôt le mouvement n’est pas image de la pensée sans être aussi matière de l’être. »

Porém, esta identidade coloca-nos igualmente questões relacionadas com essa dupla conjugação ontológica e conceptual, do domínio do Ser e do Pensar: como pensar esta união, este desdobramento mútuo? E, o que vem a significar essa união *concretamente*, segundo uma *imagem do pensamento* e segundo a *matéria do sensível* – através de “uma singularidade não permutável, insubstituível”²³⁵?

Em Deleuze, há uma imagem do pensamento em contínua formação, um sistema filosófico em aberto.

Acredito na Filosofia como sistema. O que me desagrada é a noção de sistema quando a relacionamos com as coordenadas do Idêntico, do Semelhante e do Análogo. (...) De igual modo, questões como “superação a Filosofia”, “morte da Filosofia”, também nunca me tocaram. Sinto-me um filósofo bastante clássico. Para mim, o sistema não deve simplesmente ser uma heterogeneidade perpétua, ele deve ser uma *heterogénese*, algo que, se não me engano, nunca foi tentado.²³⁶

Neste aspecto, Deleuze permanece empenhado na filosofia no sentido tradicional, enquanto sistema; o que muda é o próprio conceito de sistema: a filosofia como pensamento não-sistemático. Onde será mais criativo e inovador é na natureza da estrutura desse sistema e não na defesa dos temas que, de algum modo, marcaram a atitude filosófica no século XX, como a superação da metafísica, a morte da filosofia ou a própria “falência dos sistemas”²³⁷. Será através do conceito de *dobra* que Deleuze melhor expõe a sua ideia de começo *pelo meio*, isto é, um começo que não remete para um ponto inicial mas para a *dobra do pensamento e do ser*, pelo meio, *já* no movimento do pensamento.

²³⁵ DR 7: « Une singularité inéchangeable, insubstituable. »

²³⁶ Gilles DELEUZE, « Lettre-préface de Gilles Deleuze in Jean-Clet MARTIN, *La Philosophie de Gilles Deleuze* [1993], Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005, p. 7: « Je crois à la philosophie comme système. C’est la notion de système qui me déplaît quand on la rapporte aux coordonnées de L’Identique, du Semblable et de l’Analogue. (...) Aussi les questions « dépasser la philosophie », « mort de la philosophie » ne m’ont jamais touché. Je me sens un philosophe très classique. Pour moi, le système ne doit pas seulement être en perpétuelle hétérogénéité, il doit être une *hétérogénese*, ce qui, il me semble, n’a jamais été tenté. » [Tradução pessoal] A carta é datada de 13 de Junho de 1990. Também em DRF 338-340.

²³⁷ QP? 14.

Martin Heidegger, por exemplo, começou justamente pelo primado do Ser questionando o começo do pensamento filosófico, mas há nele, segundo Deleuze, um evidente *primado ontológico* do Ser face ao ente. Por exemplo, no texto de 1955, “O que é isso – a Filosofia?” (“Was ist das – die Philosophie?”), Heidegger afirma, em primeiro lugar, o postulado da existência (*ist*) antes de procurar a quididade (*quid est*). Neste caso, a pergunta não é apenas pela definição da Filosofia mas pela própria *Questão*: “O que é que a Filosofia é?”. Assim, Heidegger começa, segundo Deleuze, com pré-conceitos ontológicos como o de essência (a essência da arte é a Arte): o que é (verbo conjugado no presente) o Ser? Parece anunciar-se aqui, já no modo como a questão é formulada, um imediato privilégio atribuído à presença e ao presente. É neste mesmo contexto filosófico – de uma filosofia da diferença iniciado em Heidegger – que também Jacques Derrida questionará a *autoridade* deste tipo de questão, remetendo-nos, por sua vez, para as condições da própria questão: o que é que antecede *temporalmente* a questão²³⁸? O começo remete-nos inevitavelmente para uma questão de teor essencialista, ou, como defende Heidegger, será que a questão formulada é já uma forma privilegiada da filosofia? Trata-se de conciliar Ser e Pensar, “uma mesma e única coisa”, sem que sejam dois termos opostos e sem que um “figure” necessariamente antes do outro.

Uma das consequências da noologia deleuziana é justamente a origem involuntária e forçada do pensamento, no sentido em que Heidegger se referiu a esse mesmo processo genético: a génese do pensamento não está nele mesmo; é uma *heterogénese*, no sentido deleuziano. Assim, o que é ter uma Ideia neste universo deleuziano que afirma, conjuntamente, os opostos Ser e Pensar? Qual a origem das Ideias? Para Deleuze, um dos aspectos mais importantes a ter em conta é “de onde” é que ela surge e “como” é que ela surge. Deleuze vem, por este meio, defender o fim do pensamento geral e historicista da filosofia, bem como de uma ideia de Filosofia enquanto “pensamento em geral”, enquanto pensamento abstracto.

Como vimos, para Deleuze, a própria ideia de um começo, compreendido como movimento de retorno a um ponto zero, é já uma ideia dogmática. Começemos por

²³⁸ Cf. Jacques DERRIDA, *Heidegger et la question*, Paris, Flammarion, 1990 – o primeiro texto, « De l'esprit ».

um ponto *qualquer* do movimento infinito deste pensamento, por um conceito qualquer e não pelo conceito indubitável, no sentido cartesiano: por exemplo, pelo conceito de *verdade*. Quando analisada retrospectivamente, a história da filosofia mostra que a relação com o conceito de verdade, não com o seu conteúdo empírico mas com a sua forma, não tem sido nem estável, nem constante. Antes pelo contrário: a noção de verdade mudou, tal como mudaram os seus “inimigos”, mudou a luta. Neste sentido, a própria “narrativa filosófica” e respectiva *exposição* de problemas, também tem variado consoante o filósofo, seja na forma de meditações, diálogos, inquéritos, investigações ou críticas²³⁹.

Podemos mesmo questionar as origens da Filosofia: é a Filosofia grega? Ou: a filosofia fala grego?²⁴⁰ Tal como Hegel ou Heidegger declararam, segundo um modelo historicista, a Grécia é o local da origem da Filosofia: é na Grécia que a grande oposição entre Ser e Pensar se revela como a grande divisão ontológica que nos faz pensar até hoje. Segundo essa história do pensamento ocidental, o conceito filosófico desenvolve-se dialecticamente, como afirmará Hegel, ou então desvela-se, para usar o termo de Heidegger. Mas, como é que nasce “o conceito” neste regime, sem que seja um nascimento por desvelamento da verdade pré-existente ou por desenvolvimento de uma essência primordial?

Segundo uma noção tradicional de Filosofia, a questão originária – segundo a formulação grega “to ti esti?” ou “o que é...?” – é um tipo de questão válido para o pensamento de Platão, um tipo de pensamento mais direccionado para a essência do que para os exemplos, para os casos concretos²⁴¹. Ora, para Deleuze, uma Ideia não é uma essência mas uma multiplicidade – trata-se de um plano intensivo, de uma coexistência “solta” entre Ideias-problemas (“Ideias-problemas-multiplicidades”²⁴²) e não a partilha de um mesmo espaço plano, constante, habitado por Ideias-fixas. “Não há um céu para as Ideias”. Quando Deleuze procura compreender “o que é ter uma Ideia?” ou “o que é um acto de resistência?”, ele refere-se ao “quando” e ao “em que condições”.

²³⁹ John RAJCHMAN, *The Deleuze Connections*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 43.

²⁴⁰ É neste sentido que na etimologia usada por Heidegger, *Philosophia* é φιλοσοφία.

²⁴¹ ID 132.

²⁴² José GIL, *O Imperceptível Devir da Imanência: sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa, Relógio d’Água, 2008, p. 15.

Deste modo, a noologia deleuziana tem por base toda uma “tipologia das forças”, no sentido nietzschiano, isto é, uma tipologia das forças precisa, em primeiro lugar, de uma *topologia*: pensar requer certas coordenadas, é preciso que nos orientemos para as forças de pensar – há um lugar, uma hora, um elemento²⁴³.

Assim, são três as condições que definem o momento de *emergência da Ideia*: toda a “descoberta” de ideias está obrigatoriamente associada a um certo tipo de questão, por exemplo, “como?”, “onde?”, “quando?”, “quem?”, ou “em que caso?”²⁴⁴, questões que estão na génese da sua actualização. Ou seja, uma Ideia não existe por si só, amparada por uma essência, mas é inseparável do tipo de questão que a ocasiona: ela é uma multiplicidade virtual, determinada e indiscernível. Na verdade, pergunta Deleuze, como decidir o que é que vem primeiro – a Grécia é o território do filósofo ou a Grécia é a terra da filosofia? É com algum humor que Deleuze vai desconstruir este mito de uma filosofia grega: segundo Deleuze, os filósofos (referindo-se aos pré-platónicos) são estrangeiros, emigrantes, mas, no entanto, a filosofia é Ateniense (com Platão), ela é grega. Ou seja, os Gregos tiveram de se tornar filósofos tanto quanto os filósofos tiveram de se tornar gregos²⁴⁵.

O *devenir*, “um tempo por vir” ou *tornar-se*, não é a História, não é um tempo que se desenrola dialecticamente nem que se desvela. Esta ideia manifestar-se-á também na compreensão da história da filosofia: segundo Deleuze, “[n]ão existe filosofia eterna, nem filosofia histórica”²⁴⁶. A história da filosofia é uma sequência de *cometas*²⁴⁷ em que cada “pensador-cometa” surge como necessariamente *intempestivo*, num pensamento por vir e não numa escola ou segundo a partilha de um método. Pensar activamente é estar já *no futuro*, ou seja, não se trata nem de uma reflexão sobre o passado, nem de uma reflexão sobre o presente. Pensar activamente, neste sentido, corresponde ao acto de antecipar a passagem do tempo: é um acto puramente *intempestivo*²⁴⁸.

²⁴³ Nph 125.

²⁴⁴ DR 236 e 311-312. ID 133-134.

²⁴⁵ QP? 92.

²⁴⁶ Nph 123: « Il n’y a pas de philosophie éternelle, ni de philosophie historique. »

²⁴⁷ Nph 123; DR 14.

²⁴⁸ Nph 122; ID 180.

Por todas estas razões, Deleuze não pretendeu fazer uma História do cinema. Muito menos o livro *O que é a filosofia?* pretende ser uma História da filosofia. A relação e ligação entre os vários cineastas ou entre os vários filósofos não são um processo evolutivo nem uma correcção dos erros anteriores, mas antes são encontros e afastamentos, comunicações e sobreposições: é uma expansão *rizomática* ou um “agenciamento maquínico”²⁴⁹. Um rizoma, que do ponto de vista da botânica é distinto de uma raiz, não se bifurca a partir de um eixo central mas é um agenciamento de linhas e velocidades que se expandem, indeterminada e assimetricamente. Deleuze usará ainda o cálculo matemático como imagem do processo de actualização ou processo de formação do acontecimento: se o problema é virtual, fonte da sua inesgotabilidade, as soluções são actuais e provisórias. Ou seja, como veremos a propósito da *dramatização das Ideias*, os actuais nunca são um domínio completo pois, na *passagem* do virtual para o actual, algo se perde – o actual não esgota o virtual, a solução não resolve o problema: a Ideia permanece *problemática* e *problematizante*²⁵⁰.

Se, por um lado, a criação de conceitos supõe *sempre* uma imagem do pensamento ou um plano de imanência, isso não quer dizer que haja apenas *um* só plano de imanência. Na verdade, há tantos planos, quantas filosofias. Isto vem a significar também que, para Deleuze, os problemas filosóficos *persistem* apesar das soluções, isto é, as soluções não são derradeiras, não estão certas nem erradas pois não são a última palavra – a expansão feita pelas soluções é uma expansão rizomática, reflexo do carácter “dialéctico” das ordens de problemas na Ideia, das próprias *expressões* dos problemas em causa, ou seja, da própria problematização: se todo o problema em geral é dialéctico (campo transcendental e transcendente), já o problema em concreto (um problema matemático, biológico, etc.) diz respeito à *expressão* desse mesmo problema em geral, à sua problematização, e a um possível

²⁴⁹ Em *Rizoma*, texto escrito em 1976 e republicado em *Mil Planaltos*, MP 11: « [...] les agencements machiniques. »

²⁵⁰ DR 218-219.

domínio de soluções²⁵¹. Deleuze precisará de novos princípios ontológicos que esclareçam a criação do novo, o surgimento das coisas, repensando, desse modo, a questão ontológica clássica “por que é que há ente quando podia não haver nada?”

Assim, um dos “pseudo-problemas” desconstruídos precisamente por Henri Bergson dizia respeito à teoria do Ser, ou seja, àquilo a que o filósofo considerava como “a causa das coisas”²⁵². Por que é que há entes, por que é que há algo ou alguém? Por que é que há algo se poderia não haver nada? Bergson critica uma teoria do Ser que valoriza o Ser em detrimento do nada ou do não-ser como se aquele valesse mais, tivesse mais conteúdo do que este. O mesmo se aplica à relação entre o pleno e o vazio ou entre a ordem e a desordem: valoriza-se o pleno e a ordem como se houvesse menos ontologicamente na ideia de vazio e desordem. Mas a grande interrogação que orienta o argumento de Henri Bergson prende-se com a questão da criação, da “contínua criação da imprevisível novidade que parece acontecer no universo”²⁵³: como é que há novidade, como é que há uma contínua criação do novo? E um dos erros assinalados está precisamente relacionado com esta passagem do não-ser para o ser, ou seja, este erro segue uma ideia geral que afirma que a *possibilidade* (o não-ser) *é menos do que a realidade* (o ser). “Há sobretudo a ideia de que o possível é menos que o real e que, por esta razão, a possibilidade das coisas precede a sua existência. Desse modo, elas seriam representáveis de antemão; poderiam ser pensadas antes de serem realizadas.”²⁵⁴

²⁵¹ DR 232. Não tomamos aqui o conceito de “dialéctico” no âmbito do estudo das Ideias nem no sentido aristotélico, nem no sentido hegeliano: ou seja, o uso do termo “dialéctica” em *Diferença e Repetição* demarca-se claramente da leitura que Deleuze fará da montagem dialéctica da escola soviética em *A Imagem-movimento*. Ver, a propósito da crítica deleuziana à “dialéctica hegeliana”, o capítulo da presente dissertação, “I.4.1. O Tempo nos eixos: o Todo e a montagem”. James Williams, por exemplo, analisa o conceito de um método dialéctico em Deleuze relativamente ao movimento ontológico entre virtual e actual: “Unlike Hegel and Aristotle’s dialectics, Deleuze’s method cannot be seen as progressive either through a logic dependent on a movement from contradiction to synthesis or through a refinement of categories. In the first case, this is because of the demand to destroy any emergent progress or refinement, to forget it, in the risk-laden dice throw. In the second case, it is because categories are illusory from the point of view of the emergence of individuals with respect to difference in itself.” Cf. James WILLIAMS, *Gilles Deleuze’s Difference and Repetition: a Critical Introduction and Guide*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2003, p. 22.

²⁵² Henri BERGSON, « Le possible et le réel », p. 1336.

²⁵³ Ibidem, p. 1331: « Création continue d'imprévisible nouveauté qui semble se poursuivre dans l'univers. » [Tradução pessoal]

²⁵⁴ Ibidem, p. 1339: « Il y a surtout l'idée que le possible est moins que le réel, et que, pour cette raison, la possibilité des choses précède leur existence. Elles seraient ainsi représentables par avance; elles pourraient être pensées avant d'être réalisées. » [Tradução pessoal]

Deleuze retoma a crítica de Bergson a esta teoria do Ser: a ilusão baseia-se no facto de julgarmos que a realização acrescenta algo ao estado possível latente. Por exemplo, como é que nasce uma obra de arte? Ela somente é possível no exacto momento em que é criada, por aquele artista em concreto e com todas as suas vivências, influências, técnicas, etc. Antes de ser criada, a obra não pré-existe enquanto ideia ou possibilidade. Deleuze recusa distinguir real e virtual como se, entre os dois, houvesse uma gradação de existência: na verdade, ele distingue o virtual do *possível* e não do real, pois *o virtual já é real* ainda que não actualizado²⁵⁵. Esta distinção decorre, como veremos melhor, de uma outra, entre *diferença* e *diferenciação*: se o virtual diferencia-se, o possível mantém-se inalterado, realizado ou não-realizado. Se o virtual se actualiza por diferenciação, o possível realiza-se esgotando as possibilidades, isto é, realizando-se, existindo. O possível conquista realidade ou existência com a sua concretização ou realização: antes, precisa de ser *realizável* ao ser representável como cópia²⁵⁶. É neste sentido que Deleuze afirma que o único perigo para uma ontologia da diferença é a possível confusão entre este processo de actualização do virtual como diferenciação e o processo de realização do possível como cópia:

Que diferença pode haver entre o existente e o não existente, se o não existente já é possível, recolhido no conceito, tendo todas as características que o conceito lhe confere como possibilidade? A existência é *a mesma* que o conceito, mas fora do conceito.²⁵⁷

Em primeiro lugar, o que significaria confundir o virtual com o possível? Começemos por uma distinção levada a cabo por Deleuze em “L’épuisé” entre o cansado (*le fatigué*) e o esgotado (*l’épuisé*), opondo a realização de possibilidades por

²⁵⁵ Gilles DELEUZE, « L’épuisé » postface à Samuel BECKETT, *Quad*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992, pp. 57-106.

²⁵⁶ Esta noção de cópia, bem como a sua contrária, a de simulacro, muito conotadas com a filosofia platónica, desaparecem do vocabulário de Deleuze depois de *Diferença e Repetição* e de *Lógica do Sentido*.

²⁵⁷ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 346; DR 273: « Quelle différence peut-il y avoir entre l’existant et le non existant, si le non existant est déjà possible, recueilli dans le concept, ayant tous les caractères que le concept lui confère comme possibilité ? L’existence est *la même* que le concept, mais hors du concept. »

cansaço, uma *disjunção exclusiva* de possibilidades, à realização por esgotamento, paradoxo de uma *disjunção inclusiva* de possibilidades. Que razões antecedem a realização do possível? A realização do possível é um processo orientado por fins e objectivos, sempre tendo em conta as expectativas geradas. Ou seja, a realização tem como ponto de partida a obtenção do fim que se antecede, de tal modo que a finalidade acompanha o próprio processo determinando, igualmente, o caminho encetado.

Deste modo, a realização vai coincidir, simultaneamente, com todo o processo e como com a própria finalidade, encerrando no exterior o inesperado e a novidade. Há, neste modo de ser, um lugar privilegiado entregue à previsibilidade e antecipação. As alternativas ao processo exclusivo do cansaço do possível (escolher entre alternativas: ou isto ou aquilo), cansam mas não esgotam o possível, isto é, o conjunto de possibilidades variantes é sempre limitado e finito em relação à realidade. Por seu lado, o esgotamento corresponde à ausência de fins e objectivos. O esgotado é mais do que o cansado: aqui a disjunção inclusiva afirma juntamente um esgotamento físico e séries esgotantes. A diferença entre as duas modalidades de realização reside neste ponto: no esgotamento, realiza-se o possível sem lhe atribuir significação, sem ter expectativas. É isso que acontece na peça de Samuel Beckett, *Quad*, para a qual Deleuze escreveu o posfácio. Por isso, aqui o processo acontece por inclusão de variáveis. Sem fins, sem projectos, sem preferências, não só os elementos das variáveis como o conjunto de variáveis são imprevisíveis. É a inexistência de regras, a inexistência de alternativas. Deste modo, Deleuze propõe uma outra maneira de pensar: pensar pelo paradoxo, Ser e Pensar, pela perplexidade que nos obriga a pensar; começar pela diferença e não pela negação. Esta nova ontologia da diferença afirma a identidade recíproca entre Ser e Pensar.

II.3.1. HEIDEGGER: NÃO PENSÁMOS AINDA?

Para Gilles Deleuze, a “essência” da imagem cinematográfica, imagem delimitada pelas coordenadas espaço-temporais, concretiza-se pela autotemporalização da imagem, ou seja, materializa-se sempre que o movimento entre imagens seja automático²⁵⁸. Tal como vimos relativamente à passagem das “imagens-em-movimento” para as “imagens-movimento”, o cinema tem em potência (capacidade real e actual) o que outras artes apenas podem *sugerir*: o movimento, que no cinema corresponde ao movimento concreto.

É na sequência desta potência *material*, que Deleuze aproxima o cinema ao acto de pensar: este poder, que no cinema deixa de ser uma mera possibilidade lógica e se torna uma competência concreta, diz respeito ao *noochoque* (*noochoc*) – o poder de obrigar a pensar²⁵⁹. Afirma Deleuze que questionamos “de que modo e por que meios”, o cinema aborda a questão da impotência substancial do pensamento e as suas consequências²⁶⁰. Isto é, se por um lado o objectivo do cinema é o pensamento, por outro lado, e ao mesmo tempo que torna o pensamento visível, o cinema também revelará a sua *impotência*.

A elaboração de uma nova imagem do pensamento tem como consequência a afirmação da origem involuntária e forçada do pensamento no sentido em que Martin Heidegger descreve em *O que chamamos pensar?*. Na leitura que faz desse texto, Deleuze destaca o poder do cinema em nos fazer pensar. Alguns filmes parecem ter o poder de inquietarem o pensamento. Mas, tal como Heidegger afirma, o facto de termos a possibilidade de pensar não significa que pensemos *de facto*²⁶¹.

²⁵⁸ IT 203.

²⁵⁹ IT 204 e IT 207.

²⁶⁰ IT 219: « Nous demandons quel est le moyen du cinéma pour aborder cette question de la pensée, de son impuissance essentielle et de ce qui en découle. »

²⁶¹ Antecipando aqui a leitura deleuziana da filosofia de Nietzsche, localizamos a génese desta ideia heideggeriana justamente em Nietzsche: « Lorsque Heidegger annonce: nous ne pensons pas encore, une origine de ce thème est chez Nietzsche. », cf. Nph 123.

Com o cinema, ou com um determinado tipo de cinema que *força* o pensamento, Deleuze parece indicar que não é uma mera possibilidade mas que temos, de facto, a capacidade de pensar: *de pensar que ainda não começámos a pensar*. No entanto, se, tendo em conta a distinção feita por Deleuze e Guattari entre a expressão filosófica e a expressão artística, o cinema pode ser considerado como um modo de pensar através de imagens, de planos, dos blocos de espaço-tempo que compõem o material de expressão dessa arte, no entanto, ele não poderá *filosofar* no sentido estrito pois a criação conceptual, que caracteriza em exclusivo o trabalho filosófico, não é uma das competências da expressão artística.

Como considerar a influência do pensamento de Heidegger e da sua filosofia da arte, de carácter essencialista, em Gilles Deleuze? Antes de avançar com uma análise mais detalhada do texto *O que chamamos pensar?* (de 1950-51), onde procuraremos destacar a distinção feita entre “pensar” e “filosofar” centrando a análise na temática da poesia e da natureza do pensamento, cumpre-se dizer que não há propriamente um só conceito de Arte ao longo do percurso filosófico de Heidegger. É possível, não obstante, avançar com a ideia de que “a essência da obra de arte é a Arte”, tal como é possível constatar na arte Grega, ideia expressa em *A origem da obra de arte* (de 1935-36) numa lógica marcada pela questão ontológica enquanto desvelamento (*alétheia*).

Por isso mesmo, quando posteriormente Heidegger abre o conceito de Arte à arte Oriental e à arte Zen, irá considerar que um filme como *Às Portas do Inferno* (*Rashômon*, 1950) de Akira Kurosawa, um filme que pela sua origem (o Japão) nos deveria mostrar o mundo japonês tal como a arte tradicional do teatro Nô o faz, é uma obra de arte que não permite o devir do tempo – o *Nada* – como acontece, por exemplo, neste tipo de teatro. Para Martin Heidegger, um filme, tal como uma fotografia, apenas poderá presentificar objectos, não o Nada²⁶². Deste modo, tanto a arte fotográfica como a cinematográfica são, na generalização feita em *A origem da obra de arte*, artes “metafísicas”, que procuram a objectivação, e não artes “ontológicas”, onde poderemos habitar.

²⁶² Conceito desenvolvido por Julian YOUNG, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 149-150.

Tendo em conta o método genealógico seguido por Heidegger, todas as questões levantadas remetem para a origem, para o *começo*. Assim, encontramos recorrentemente o questionamento pela origem segundo a fórmula “to ti esti...?” – o pensar, a arte, a filosofia, a metafísica ou a linguagem, por exemplo. Não só a filosofia parece falar grego, como a questão originária, ou o modo de expressão do pensamento, também é grega. Assim, também a questão deleuziana pelo “começo da filosofia” vai-se distinguir de uma outra questão mais geral sobre o “começo do pensamento” (tal como acontece na ciência e na arte) centrando-se no “começo do pensamento conceptual”, o campo específico e exclusivo da filosofia. *A origem da obra de arte* apresenta a ideia heideggeriana de uma “morte da arte moderna”:

É o modo como o homem vivencia a arte que deve prestar-se a esclarecer-nos acerca da sua essência. A vivência é a fonte canónica, não só da fruição artística, mas mesmo da criação artística. Tudo é vivência. Porém, talvez aconteça que a vivência seja o elemento no qual a arte morre.²⁶³

Porém, é redutor apresentarmos *A origem da obra de arte* como imagem fiel da filosofia da arte em Heidegger; é preciso igualmente ter em conta a autocrítica de uma fase posterior, com os textos dedicados a Hölderlin, Cézanne e Rilke, entre outros²⁶⁴. Nesse sentido, é simplificador pensar-se que *A origem da obra de arte* seja uma apresentação fiel e final dos caminhos tomados por Heidegger nesta questão. Por exemplo, a questão da poesia de Hölderlin está manifestamente relacionada com a questão do pensamento, em *O que chamamos pensar?*: também o poeta é (um) pensador. Neste sentido, a tarefa da “poesia pensante” de Hölderlin ou de Rilke não será a de pensar *sobre* qualquer coisa mas de pensar *com* a poesia ou, como Martin Heidegger diz, “poetar a própria essência da poesia”²⁶⁵.

Podemos circunscrever a filosofia da arte heideggeriana às diversas análises dedicadas às obras de Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Le Corbusier, Paul Klee ou

²⁶³ Martin HEIDEGGER, “A origem da obra de arte” in *Caminhos de Floresta*, trad. de Irene Borges-Duarte et al., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 85-86.

²⁶⁴ Sobre o debate à volta desta questão (se há ou não uma viragem no pensamento de Heidegger nos textos posteriores a *Being and Time*), cf. Julian YOUNG, *Heidegger's later philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

²⁶⁵ Martin HEIDEGGER, “Para quê poetas?” in *Caminhos de Floresta*, 2002, pp. 312-313.

Cézanne, por exemplo, mas é conhecido o desinteresse de Heidegger quer pela fotografia, quer pelo cinema. A única referência ao cinema encontra-se em “Um diálogo sobre a linguagem” e relativamente ao filme *Às Portas do Inferno*²⁶⁶. O interlocutor de Heidegger, um amigo vindo do Japão, escolhe este filme para exemplificar a europeização do mundo oriental. Em oposição à representação cinematográfica, da técnica fotográfica, Heidegger indica a experiência de um espectador do teatro Nô, uma arte exclusivamente japonesa, e representante da arte Oriental, em que o palco, vazio, é alimentado pelos gestos do actor.

Subjacente a esta crítica está a ideia de incompatibilidade entre o mundo oriental e um produto técnico da indústria cinematográfica, incompatibilidade marcada pela “Europeização do homem e da terra”²⁶⁷. Para Martin Heidegger, a arte Zen e o teatro Nô, ainda que de origens pictórica e mimética, mostram o Nada, são artes poéticas. Esta crítica ao cinema, enquanto presentificação de objectos, aprisionamento das forças do mundo pela objectividade de uma fotografia, impede que o Nada ou o vazio estejam presentes tal como estão presentes no teatro Nô. Poderíamos também pensar que a crítica ao cinema se baseia na questão sobre a própria *tecnologia*: a essência da tecnologia não é, de modo algum, tecnológica²⁶⁸. Ou seja, um pensamento tecnicista, não filosófico e não poético, não pode pensar essa essência.

Contudo, não nos podemos esquecer que as preocupações de Heidegger relacionam-se com a nossa ligação à essência, contrariada pela definição instrumental e antropológica como “um sentido para um fim”. A essência diz respeito a um modo de *desvelar* a totalidade dos seres e, neste sentido, não se confunde com o tecnológico nem com a Revolução Industrial. Esta totalização, na leitura heideggeriana, traz consigo um perigo: o perigo de aniquilar o Homem, os entes e os outros modos de

²⁶⁶ Idem, “A dialogue on Language” in Martin HEIDEGGER, *On the Way To Language*, Nova Iorque, Harper One, 1971, pp. 16-17.

²⁶⁷ Ibidem, pp. 16-17: “The Eastasian world, and the technical-aesthetic product of the film industry, are incompatible.”

²⁶⁸ Idem, “The Question Concerning Technology” in Martin HEIDEGGER, *Basic Writings*, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1977, p. 311: “The essence of technology is by no means anything technological.”

desvelamento como a poesia, única *techné* que pode confrontar a vontade totalizadora e aglutinadora da tecnologia; uma vontade de composição ou armação²⁶⁹.

Dado que uma análise mais detalhada relativamente às diferenças entre as duas filosofias da arte em Heidegger se afasta do objectivo principal deste trabalho, o que nos importará aqui será o pensamento de Heidegger do pós-guerra de *O que chamamos pensar?* e o porquê do interesse de Deleuze no mesmo. Esta obra corresponde à publicação das aulas de Martin Heidegger relativamente ao semestre de inverno de 1951-1952 e ao semestre de verão de 1952, o primeiro curso que Heidegger deu depois de ter sido afastado da Universidade de Freiburg no final da Segunda Guerra Mundial. A questão “o que é que nos faz pensar?” está directamente ligada às questões desenvolvidas em *Ser e Tempo* relativamente à relação entre o *Dasein*, o Ser do ente e os modos de nos relacionarmos com os entes. Tal como aconteceu em *Ser e Tempo*, também neste texto Heidegger procura pensar o que tem permanecido *velado* ou *arredado* do primeiro plano e, assim, procura *desvelar* a verdade a partir precisamente da denúncia deste *esquecimento* e descuido habituais. Por este motivo, um dos propósitos de Heidegger é o de pensar o que normalmente fica esquecido e não-pensado.

Em *O que chamamos pensar?* Heidegger começa por lançar o desafio afirmando que saberemos responder a esta questão – O que chamamos pensar? O que designamos por pensamento? –, se pensarmos. Mas, quando tentamos responder, damos-nos conta que *ainda* não temos capacidades para o fazer. Uma coisa é sabermos o que é pensar – e, neste sentido pensar pode ser planejar, calcular, solucionar, imaginar – outra coisa é sabermos o que nos faz pensar ou o que nos obriga a pensar.

²⁶⁹ Ibidem, p. 333: “What is dangerous is not technology. (...) the essence of technology, as destining of revealing, is the danger. (...) the threat to man does not come in the first instance from the potentially lethal machines and apparatus of technology. The actual threat has already afflicted man in his essence. The rule of enframing threatens man with the possibility that it could be denied to him to enter into a more original revealing and hence to experience the call of a more primordial truth.” O perigo é que a tecnologia aglutine e esgote outras possibilidades, outros modos de desvelar, nomeadamente o poético, do pensamento meditativo, como será desenvolvido de seguida.

Se, para sermos capazes de pensar precisamos de aprender a pensar, aprenderemos a pensar dando atenção ao que nos faz pensar. Apenas quando atentamos nesta segunda questão é que nos damos conta de que não estamos preparados para responder de imediato a essa questão – ela dá que pensar, ela é problemática. E esse problema faz pensar, pois queremos obter uma resposta, uma solução.

Unicamente através do pensamento lógico, científico ou tecnológico, não teremos capacidade para obter uma resposta à questão – precisamos ainda de aprender a pensar. De igual modo, os poemas de Hölderlin ou de Rilke, referidos como paradigmas por Heidegger, exigem um outro tipo de pensamento. Mas que tipo de pensamento? Para Heidegger, a poesia (*die Dichtung*) não se opõe ao pensamento (*denken*) porque também a poesia pensa, à sua maneira: pensa a poesia, é poesia pensante.

Heidegger, neste sentido, distingue o pensamento filosófico, discursivo e representativo, caracterizado pelo processo de raciocínio, do pensamento poético, directo e intuitivo, defendendo a superioridade deste último, caracterizado pelo poder de *trazer à presença*. Este pensamento poético não se limita, no entanto, à arte poética, ao poema escrito ele mesmo, mas engloba todos os trabalhos artísticos *poiéticos* – no mesmo sentido em que Cézanne *pensa* directamente *ao pintar*²⁷⁰. Quando a poesia é elevada, como na “poesia pensante” de Friedrich Hölderlin ou na “poesia autêntica” de Rainer Maria Rilke²⁷¹, ela pensa profundamente e pensa o *mesmo* que a filosofia ainda que não seja, no entanto, idêntica a ela²⁷².

Se alguém poderá ser capaz de pensar, esse alguém será o Homem, o ente que se define não apenas como “animal racional”, segundo a definição aristotélica, mas como aquele que, na sua essência, tem a tarefa de pensar os entes. Isto é, segundo Heidegger, é o próprio Homem que está implicado na questão (O que é que *nos* faz pensar?) pois o que faz parte da sua essência é pensar os entes e relacionar-se com o

²⁷⁰ Martin HEIDEGGER apud Julian YOUNG, *Heidegger's Philosophy of Art*, p. 151: “These days in Cézanne's homeland are worth more than a whole library of philosophy books. If only one could think as directly as Cézanne painted.”

²⁷¹ Martin HEIDEGGER, “Para quê poetas?”, p. 313 e 315.

²⁷² Idem, *Qu'appelle-t-on penser?*, p. 32: « Le Dit qui est poésie et le Dit qui est pensée ne sont jamais *identiques*; mais ils sont parfois *le même*, savoir lorsque l'abîme entre poésie et pensée, nettement tranché, s'ouvre béant. Cela peut se produire quand la poésie est poésie sublime est quand la pensée est pensée profonde. »

Ser do ente²⁷³. Ver, falar, construir e pensar são diferentes formas de nos relacionarmos, de um modo *recíproco e não-indiferente*, com o Ser do ente²⁷⁴.

Esta característica do “interesse”, do que não nos é indiferente, marca esta relação de exterioridade do Homem com o mundo, e é fundamental na questão do pensar pois o que nos faz pensar é aquilo pelo qual temos um interesse, aquilo que nos diz respeito – o que “re-temos” guardado na memória, um “armazém do pensamento”. Ora, guardamos na memória tudo o que o que nos deu que pensar: o que é pensável. Ou seja, neste sentido, o pensamento da memória pensa o que *já foi pensado*.

E, o que é que nos dá mais que pensar? Vimos que o facto de termos a possibilidade de pensar não significa que pensemos de facto: “O Homem pode pensar no sentido em que tem essa possibilidade. Mas esta possibilidade não nos garante ainda que isso esteja em nosso poder.”²⁷⁵ Neste sentido se compreende que o mais urgente para se pensar é o próprio facto de não termos ainda começado a pensar. Ou seja, e paradoxalmente, o que dá mais que pensar é o facto de ainda não termos começado a pensar, *de tal modo* que o que dá mais que pensar é a *impotência* de pensar. Aqui, Deleuze aproximará Heidegger tanto de Antonin Artaud como de Maurice Blanchot²⁷⁶.

É a própria impotência do pensamento que dá que pensar, ou seja, a impossibilidade de pensar está no âmago do próprio pensamento: “*O que mais nos dá que pensar é que nós não pensamos ainda*”²⁷⁷. Mas, como é que Heidegger pode afirmar que ainda não começámos a pensar? Heidegger faz esta afirmação num contexto histórico: para ele, a filosofia vive um tempo difícil, que esquece o que importa (“aquilo que nos faz pensar”), mas, a surgir esta questão, ela aparecerá no

²⁷³ Ibidem, p. 130: « La question 'Qu'est-ce qui nous appelle à penser?' nous a déjà introduit nous-mêmes dans ce qui est en question. Dans la question nous sommes, au sens strict du mot, mis en (la) question nous-mêmes. »

²⁷⁴ Ibidem, pp. 21-22: « Nous désirons en vérité seulement Cela, qui de son côté nous désire nous-mêmes, c'est-à-dire nous dans notre être, en se révélant à notre être comme ce qui nous tient dans notre être. »

²⁷⁵ Ibidem, p. 21: « L'homme peut penser, en ce sens qu'il en a la possibilité. Mais cette possibilité ne nous garantit encore pas que la chose est en notre pouvoir. »

²⁷⁶ IT 215 e IT 218.

²⁷⁷ Martin HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser?*, p. 22: « *Ce qui donne le plus à penser est que nous ne pensons pas encore.* » [Tradução pessoal, em itálico no original]

domínio filosófico no sentido em que é *na filosofia* que encontramos o movimento do pensamento, processo que não partilha com a ciência.

Mas, se no semestre de inverno (1951-52) Heidegger assinala a memória como o pensamento do que já foi pensado, no semestre de verão (1952), o filósofo vai analisar mais detalhadamente a própria questão lançada no início das aulas: “O que é que nos faz pensar?” Para isso, distingue quatro níveis de compreensão, com o objectivo de indagar pelo *apelo* daquilo que nos faz pensar: em primeiro lugar, o que é que designamos com a palavra “pensar”; em segundo lugar, como é que aquilo que designamos “pensar” é entendido pela tradição filosófica como equivalente à Lógica; em terceiro, quais os pré-requisitos para pensarmos com exactidão; e, por último, aquilo que nos faz pensar²⁷⁸.

O que é interessante, na segunda parte deste texto, é que Heidegger consegue encaminhar a análise não para o “pensar” mas para o que é *chamar* ou *designar*: o centro da questão “A que chamamos pensar?” está na noção de “chamar” enquanto acção de dar um nome a qualquer coisa, acto de nomear ou designar²⁷⁹. Essa é a forma do Homem se relacionar de um modo *não-indiferente* às coisas: dando-lhes um nome. Mas, para dizer o que é nomeado pela palavra “pensamento”, precisamos de recorrer à história da filosofia, às origens da Lógica e à função de predicação: o que se diz de qualquer coisa.

Assim, além desta noção de uma *impotência* do pensamento, outra influência de Heidegger em Deleuze diz respeito à distinção entre *filosofar* e *pensar* e a uma relação indirecta entre o acto de filosofar e o acto de pensar: “Os filósofos são os pensadores. Chamam-se assim porque é precisamente na filosofia que se pensa.”²⁸⁰ Porém, um dos problemas nascidos no domínio da filosofia é a ilusão de que ser-se filósofo é causa suficiente para pensar: o acto de filosofar não é condição suficiente para se pensar correctamente. Porque os filósofos que não levantam esta questão,

²⁷⁸ Ibidem, pp. 127-128.

²⁷⁹ Ibidem, p. 131ff. Noutro contexto, o filósofo alemão afirmara: « Le langage est la maison de l'Être. Dans son abri, habite l'homme », Martin HEIDEGGER, « Lettre sur l'humanisme » in *Questions III et IV*, trad. de Jean Beaufret *et al.*, Paris, Gallimard, 1996, p. 97. No entanto, esta posição é repensada numa fase posterior dominada pelo primado ontológico da linguagem e pela ideia de uma filosofia poética.

²⁸⁰ Ibidem, p. 23: « Les philosophes sont *les* penseurs. Ils s'appellent ainsi parce que c'est proprement dans la philosophie que se joue la pensée. » [Tradução pessoal]

que não questionam o que nos faz pensar, também não compreendem que isso que nos faz pensar tem estado *desde sempre* afastado de nós. Ainda não começámos a pensar, não porque isso dependa de nós, de querermos aprender a pensar (é involuntário) mas principalmente porque aquilo que é pensável tem estado de costas voltadas para nós, afastado de nós.

Tendo em conta as críticas à arte Ocidental moderna presentes em *A origem da obra de arte*, com a afirmação da “morte da arte”, devemos evidenciar que o interesse de Deleuze por Heidegger não passou pelas suas considerações sobre a arte, muito menos pela questão de uma origem ou fundamento, mas sobre *o que é pensar*. Como é que o cinema nos faz pensar se nós não pensámos ainda? Deleuze não segue o método genealógico heideggeriano, mas o que lhe vai interessar é esta relação entre o pensamento e as imagens, entre o cérebro e o cinema; Deleuze fala inclusive de uma nova analítica da imagem²⁸¹.

O que a nova imagem do pensamento, enquanto força ou poder, vem mostrar é que a resposta heideggeriana (“nós ainda não começámos a pensar”) conduz o pensamento para a sua origem – como começar a pensar, o que o faz pensar – e, aqui, a disciplina filosófica encontra-se com a cinematográfica. O que importará a Deleuze é o questionamento que Martin Heidegger faz da possibilidade abstracta que temos de pensar, o questionamento do pressuposto implícito da *cogitatio natura universalis*, ou seja, o pressuposto de que a boa vontade do pensador está aliada à boa natureza do pensamento, enquanto exercício natural de uma faculdade. Para Deleuze, o que nos faz pensar é o *fora (dehors)*, não apenas porque as causas sejam exteriores ao pensamento (os objectos, o mundo: pois “não somos apenas seres pensantes”²⁸²), mas porque o fora é compreendido no sentido de impensável. Ou seja, o pensamento está condicionado por aquilo que está fora de si, pelo impensável, o não-filosófico.

Mas, qual a justificação para este privilégio atribuído ao cinema e não a outras artes? A resposta encontra-se no facto de a imagem cinematográfica *resistir* à imagem do pensamento: Deleuze afirma que tanto a palavra, como a música são *actos de*

²⁸¹ IT 319.

²⁸² Nph 118.

*resistência*²⁸³, o que não justifica a importância do cinema e não de outra arte com palavra, som e música como o teatro. Já em *Proust e os signos*²⁸⁴ esta resistência era identificada com uma força ou uma violência que nos obriga a pensar e, neste caso, todo o mérito vai para o artista que cria obras, signos, que nos obrigam a pensar. Neste sentido, Deleuze aproxima mais o pensamento filosófico do pensamento artístico (a noção de poético em Heidegger) do que Heidegger, para o qual ainda há uma relação hierarquizada com a superioridade do pensamento poético que, por trazer à presença, por nomear, tem esse poder único permitido pela linguagem.

Retomando o filme *Às Portas do Inferno*, podemos aí encontrar uma metáfora de toda a arte cinematográfica como sendo *falsificadora*. Filmado em três cenários distintos – os portões de Rashômon, a floresta e o tribunal –, o filme é construído através de quatro grandes *flashbacks* (do tribunal) inseridos, por sua vez, noutros *flashbacks* (da floresta) correspondentes a quatro testemunhos contraditórios e falsos – do assassino e ladrão, da mulher, do lenhador e do samurai morto. Precisamente uma das cenas do tribunal corresponde ao testemunho do próprio samurai assassinado, testemunho *através de* uma vidente: há, neste caso, uma imagem que subsiste como imagem do próprio poder falsificador do cinema, de um cinema como vontade e representação pura, isto é, não como testemunho de verdade mas como construção de mentiras. O *através de* é a função do dispositivo de cinema, uma função mediúnica que dá vida ao passado, ao que já não existe, assemelhando-se neste sentido a uma testemunha que mente mas que, à partida não seria de todo credível (no caso de *Às Portas do Inferno*, parece-nos pura ficção que um tribunal considere válido o testemunho de alguém que morreu). É precisamente com a intenção de evidenciar que um filme é sempre manipulação que Michael Haneke, na conferência de imprensa do Festival de Cannes em 2005, se refere ao cinema como “24 mentiras por segundo ao serviço da verdade”. Ou seja, tal como a arte cinematográfica moderna não é movida pela verdade, também nós não somos movidos pela verdade e, se procuramos, de algum modo, *uma* verdade, não o fazemos nem por uma propensão natural, nem por uma vontade clara, mas porque nos sentimos *obrigados* ou constrangidos a isso.

²⁸³ IT 330-331.

²⁸⁴ PS 117.

O Ser é sempre, para Heidegger, *autodesvelamento*, *equivalente* ao pensamento – relação essencial entre ser e pensar, entre *physis* e *logos*. Começar com a questão de como é que podemos compreender o Ser, ou seja, como é que as coisas se tornam inteligíveis, corresponde a uma forma de começarmos em nós próprios: é preciso que primeiro nos conheçamos como *Dasein*, como seres lançados no mundo com vivências muito concretas, nível ôntico da nossa existência quotidiana. Para Heidegger, há um outro nível de análise, o nível ontológico, que revela a estrutura da existência humana, desvela o que normalmente permanece escondido, explicando, por sua vez, o nível ôntico: trata-se de um conhecimento primordial²⁸⁵. Mas, para Deleuze, há em *O Ser e o Tempo*, uma *compreensão pré-ontológica* e subjectiva, implícita, e, portanto, dogmática²⁸⁶. Heidegger, de um modo muito semelhante ao que Hitchcock tinha feito no cinema, provoca a crise do começo do pensamento mas não se liberta dos pressupostos subjectivos da imagem dogmática.

Assim se compreende que, para Deleuze, a questão do Ser em Heidegger corresponda, na verdade, a uma noção de *Diferença* já pré-determinada como *negação*. O Ser, ou a Diferença, é também o não-ser mas não é o negativo, não é o ser do negativo, isto é, a negação é como que uma sombra, um epifenómeno²⁸⁷. Logo, para Deleuze, “[o] NÃO heideggeriano remete não ao negativo no ser, mas ao ser como diferença; e não à negação mas à questão”²⁸⁸. Aqui, o ser é o diferenciador da diferença, ele é a dobra de um para o outro. Deleuze sugere que Heidegger, para não encerrar o ser no Nada, deveria antes ter afirmado (não)-ser. “O «não», na expressão «não-ser», exprime *alguma coisa distinta do negativo*.”²⁸⁹

Heidegger revela-se um pensador fundamental para o processo de reavaliação do modo como começamos a pensar, do que significa pensar, e se, de facto, já chegámos a pensar. Deste modo, importa salientar, da sua influência em Gilles

²⁸⁵ Martin HEIDEGGER, *Being and Time*, trad. de John Macquarrie e Edward Robinson, Oxford, Blackwell Publishing, 1962: O Dasein é um estado de espírito expresso na facticidade e ser lançado no mundo, §29; ele é discurso, inteligibilidade no mundo, §34.

²⁸⁶ DR 188, nota 1; QP? 43.

²⁸⁷ Relativamente à Fenomenologia de Hegel, uma “Epifenomenologia”, DR 74.

²⁸⁸ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 134; DR 89, “1. Note sur la philosophie de la différence de Heidegger”: « Le NE-PAS heideggérien renvoyait, non pas au négatif dans l’être, mais à l’être comme différence ; et non pas à la négation, mais à la question. »

²⁸⁹ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 133; DR 88: « Le « non », dans l’expression « non-être », exprime *quelque chose d’autre que le négatif*. » [em itálico no original]

Deleuze, a ideia de que o pensamento não nos é natural, mas antes uma *contrariedade*, isto é, de que naturalmente não queremos pensar mas pensar (na distinção feita por Deleuze com o acto de reconhecer algo ou alguém) apenas acontece de um modo perturbante e forçado. Se o pensamento é estimulado por aquilo que parece mais *insignificante*, o acto de pensar apenas tem início de um modo *involuntário*, como uma *agressão de forças involuntárias*. Assim, o acto de pensar é, para o pensamento, uma segunda potência e não o seu estado originário. No entanto, é essa *inércia* cognitiva que nos faz pensar mais. O que, por outro lado, Gilles Deleuze vem a criticar na filosofia heideggeriana é a distinção entre o plano ôntico e o ontológico e a consequente recuperação fenomenológica do Ser do ente a partir do plano ôntico dos entes. O universo deleuziano, realidade do virtual, de imagens, não pretende constituir um outro mundo exterior, onde o ente possa ser. Assim, como começar pela Diferença quando o diferente que se quer compreender é o sensível concreto e não um abstracto universal?

II.3.2. KANT: O DESACORDO DAS FACULDADES

É estranho que se tenha podido fundar a estética (como ciência do sensível) no que *pode* ser representado no sensível. (...) Na verdade, o empirismo torna-se transcendental e a estética uma disciplina apodíctica quando apreendemos directamente no sensível o que só pode ser sentido, o próprio ser *do* sensível: a diferença, a diferença de potencial, a diferença de intensidade como razão do diverso qualitativo.²⁹⁰

²⁹⁰ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 123; DR 79-80: « Il est étrange qu'on ait pu fonder l'esthétique (comme science du sensible) sur ce qui *peut* être représenté dans le sensible. (...) En vérité l'empirisme devient transcendental, et l'esthétique, une discipline apodictique, quand nous appréhendons directement dans le sensible ce qui ne peut être que senti, l'être même *du* sensible: la différence, la différence de potentiel, la différence d'intensité comme raison du divers qualitatif. »

Assim, a determinação de condições não-categoriais de toda a experiência real leva à união da estética como “teoria do sensível” e como “teoria do belo”²⁹¹. O que interessa a Deleuze não é a estética enquanto conceito filosófico criado no século XVIII por Alexander Baumgarten, dizendo respeito à disciplina que estuda a natureza da beleza, da arte e do gosto²⁹², mas antes o original conceito grego de *aesthesis*, ou seja, como sensibilidade ou sensação. Como pensar a relação entre “o que não pode senão ser pensado” e “o que não pode senão ser sentido”?

Deleuze parte da distinção platônica entre um pensamento tranquilo, “de uma imagem dogmática tranquilizadora”, e a violência de pensar, “destruição completa dessa imagem” mas radicalizada por Artaud²⁹³: ao primeiro, corresponderá o modelo de reconhecimento, do senso comum e do acordo harmonioso e voluntário; ao segundo, corresponderá a relação entre sensação e pensamento em que há verdadeiramente pensamento – diz respeito à gênese do pensamento. A estética, segundo Deleuze, começa aqui: *nos signos*, no encontro involuntário do que gera perplexidade no espírito, “do que não pode senão ser sentido”, daquilo que *apenas* a faculdade de sensibilidade pode apreender mas no seu exercício *transcendental*. Os signos são a base de uma “ciência do sensível”, ou seja, o signo é o ser *do* sensível, o próprio *sentiendum*.

O papel da sensibilidade é fundamental, pois se há algo que *apenas* pode ser sentido, que *não pode senão* ser sentido (o ser do sensível) é o signo. A concepção de signo em Deleuze rejeita uma possível adequação ao modelo de reconhecimento pelo qual o signo, entendido como objecto, devesse ser igualmente apreendido por *outras* faculdades (em acordo) e não apenas pela sensibilidade. Segundo o modelo de reconhecimento e do acordo entre faculdades, é *o mesmo* objecto que é pensado, imaginado, lembrado, etc. quando, no caso deleuziano, o signo apenas é apreendido exclusivamente pela sensibilidade no seu exercício transcendental. “Do *sentiendum* ao *cogitandum* desenvolveu-se a violência daquilo que força a pensar. Cada faculdade

²⁹¹ DR 94.

²⁹² Esse foi igualmente o ponto de partida de Jacques Rancière em « Existe-t-il une esthétique deleuzienne? »: compreender a estética como um “modo de pensar” e não como uma disciplina da filosofia, cf. Jacques RANCIÈRE, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne? » in Éric ALLIEZ (ed.), *Gilles Deleuze – Une vie philosophique*, Paris, Synthélabo, 1998, p. 525-526.

²⁹³ DR 191.

saiu dos eixos.”²⁹⁴ Assim, para Deleuze não importa apenas determinar como começar (crítica da imagem dogmática) mas a legitimidade para o fazer: porque deve começar a filosofia? Que intuição primeira (afecto) está na sua génese?

Kant, por exemplo, começa pelo primado do Pensar das categorias *a priori*, e com o pressuposto de que é possível, e desejável, controlar e esconjurar a natureza desmesurada das Ideias da Razão, Ideias destituídas de uma intuição correspondente. A defesa de um senso comum, ou *concordia facultatum*, é a imagem que encerra o trabalho filosófico na noção de Mesmo, na pressuposição da unidade de um Eu, a partir de um Eu constituído como um sujeito pensante²⁹⁵. Para Deleuze, trata-se de uma imagem dogmática que nos leva a acreditar que o exercício (natural) do pensamento nos conduz (naturalmente) à verdade. Ou seja, a formulação de um dado objectivo – por exemplo, o pensamento pensa a verdade – parte de um dado subjectivo, de um pressuposto. Na segunda meditação das *Meditações sobre a Filosofia Primeira*, Descartes procura começar do zero, pelo indubitável, por aquilo de que não podemos duvidar - como um pedaço de cera²⁹⁶. Quando aproximado do fogo, as suas características físicas alteram-se de tal modo que, entre um momento e o outro, não parece ser *o mesmo* pedaço de cera. Ou seja, aquilo que subsiste não é algo que podemos percepcionar, mas um acto de consciência ou inspecção do espírito, *inspectio mentis*. Para Deleuze, esta descrição cartesiana baseia-se num pensamento ideológico que despoticamente aplica conceitos ao que pede uma solução, no caso, pressupõe que o objecto que é pensado e percepcionado por um sujeito – unidade das faculdades ou ser pensante – tem de ser o Mesmo segundo um acordo das faculdades e relativamente ao idêntico, ao oposto, ao análogo e ao semelhante.

Memento (2001), de Christopher Nolan, toma justamente como premissa o facto de não nos podermos orientar no mundo unicamente através da percepção. A memória e a capacidade que temos de reter informações passadas tornam-se, assim,

²⁹⁴ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 242; DR 184: « Du *sentendum* au *cogitandum*, s'est développée la violence de ce qui force à penser. Chaque faculté est sortie de ses gonds. »

²⁹⁵ DR 341.

²⁹⁶ René DESCARTES, *Meditações sobre a Filosofia Primeira*, trad. de Gustavo de Fraga, Coimbra, Livraria Almedina, 1992, pp. 127-130.

vitais no nosso quotidiano²⁹⁷. A questão é explorada directamente pelos recursos cinematográficos, como a montagem, manipulação do tempo e o argumento invertido, mas num registo ambíguo com a verdade (do ponto de vista do espectador). Tal como a personagem, Leonard Shelby (Guy Pearce), que sofre de memória a curto prazo, também o espectador não tem modo de compreender o momento presente. Apenas no fim do filme, que segue uma narrativa invertida (cada bloco de espaço-tempo é seguido por um bloco de espaço-tempo que o antecede), pode o espectador compreender retrospectivamente o Todo, organizando a narrativa na direcção correcta - do passado para o futuro.

O desafio que Deleuze nos coloca prende-se com um outro modo de pensar as alterações e o fluxo do concreto sensível. Ainda que uma doutrina das faculdades não seja o objectivo de Deleuze, ele vê em Kant o primeiro a defender um “acordo discordante” entre faculdades no qual a imaginação tem um papel sem precedentes. O modo de captar e acolher conceptualmente este sensível, que não pode senão ser sentido, é uma forma de abandonar o esquematismo kantiano enquanto harmonia de faculdades ou senso comum, ou seja, enquanto se compreende o esquema como atribuição de uma intuição sensível aos conceitos do entendimento. Deleuze compara os dinamismos espaço-temporais que estão na base do seu eixo ontológico ao esquematismo em Kant, mas com a diferença de estes dizerem respeito à própria génese, à formação como actualização ou diferenciação das Ideias. Uma única forma de manter o sensível na sua singularidade (diferente de universal ou individual), como aquilo *que não pode senão ser sentido*, será não o tornando inteligível pelo conceito do entendimento.

²⁹⁷ Sobre a relação de *Memento* com o cepticismo cartesiano: Michael MCKENNA, “Moral Monster or Responsible Person?” in Andrew KANIA (ed.), *Memento*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2009, pp. 24-25.

É neste sentido que o pensamento de Deleuze exposto em *Diferença e Repetição* poderá ser divisível em duas grandes linhas de interrogação²⁹⁸. Uma primeira linha crítica segundo a qual Deleuze vai questionar o insucesso de outras tentativas filosóficas em apreender o sensível. Esse fracasso fica a dever-se a dois elementos do pensamento: por um lado, ao que consideraram ser a actividade de pensar e, por outro, ao que consideraram ser o acto de criar conceitos. E uma segunda linha de pensamento, positiva e centrada no *sensível* e no *concreto*. Segundo Deleuze, o próprio conceito de sensível que esses filósofos seguiram desnatura o concreto: para ele, o sensível, ou o concreto, é o *diferente*. Para além do sensível kantiano, enquanto síntese de categorias *a priori*, há um *insensível* que não pode senão ser sentido (ele não é imaginado) tal como há um *inimaginável* que não pode senão ser imaginado (ele não é sentido). O grande esforço que percorre a totalidade de *Diferença e Repetição* prende-se, assim, com esse pensamento do diferente *em si mesmo*.

Ora, como não repetir o fracasso das outras tentativas de pensar o sensível? Não criando conceitos demasiado amplos, “redes demasiado largas para prender os peixes”²⁹⁹, mas que façam justeza à natureza do sensível, isto é, criando conceitos que não deixem escapar as *pequenas unidades concretas* do sensível, as variações, as singularidades. Para isso, o próprio conceito surge com uma natureza mais livre, segundo “princípios plásticos”³⁰⁰. É neste sentido que a análise do pensamento de David Hume em *Empirismo e subjectividade* vai procurar “a mais pequena ideia”: não um ponto geométrico (o nada) ou físico (já divisível porque extenso) mas um *ponto sensível*³⁰¹, separável e discernível no fluxo sensível, conjunto de “impressões e imagens”, de percepções, isto é, o ponto sensível como diferença.

Mas, o problema ocasionado pela identidade entre o sensível e o diferente prende-se agora com a experiência desse mesmo diferente em si mesmo. Neste sentido, Deleuze elaborará uma *filosofia da diferença* enquanto *empirismo transcendental*, isto é, ele precisa de determinar as condições de possibilidade para pensarmos o diferente, o sensível. O sensível já não é, no entanto, o sensível na

²⁹⁸ José GIL, *O Imperceptível Devir da Imanência: sobre a filosofia de Deleuze*, p. 14.

²⁹⁹ DR 94.

³⁰⁰ Nph 57 e DR 56-57.

³⁰¹ ES 98: « La plus petite idée, la plus petite impression n'est ni un point mathématique, ni un point physique, mais un point sensible. » Leia-se ainda ES 92-93.

acepção kantiana, enquanto experiência empírica. Não se trata sequer do empirismo segundo a definição clássica e criticado por Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*: o empirismo não é a teoria que defende que “todo o nosso conhecimento começa e deriva da experiência” pois nem o conhecimento é o ponto central do empirismo, nem a experiência tem este papel constituinte e unívoco³⁰².

Assim, tanto em Hume quanto em Kant, os princípios do conhecimento não derivam da experiência mas, se, por seu lado, Hume identifica estes princípios com a natureza humana (imaginação), já Kant inverte o acordo entre sujeito e objecto afirmando uma síntese *a priori* que submete o objecto (fenómeno) ao sujeito, consequência da actividade transcendental da imaginação³⁰³.

Como conciliar os dois campos, o empírico e o transcendental?

Para determinar o modo de pensar o sensível em si mesmo precisamos de um campo transcendental – aqui, Deleuze recupera o conceito de transcendental a Kant mas para lhe retirar o decalque do empírico³⁰⁴: não se trata de determinar as condições da experiência possível através de condições *a priori* e exteriores à experiência, tal como acontece no “empirismo superior” de Kant, mas antes de determinar as *condições da experiência real, da experimentação*³⁰⁵.

Por outro lado, o empírico (enquanto fenómeno, ou síntese) não deve ser condicionado *a priori* por categorias ideais, abstractas e gerais. O problema, para Deleuze, prende-se com a dificuldade de resolver o paradoxo de um empirismo transcendental: *dificuldade em apreender o fluxo sensível real mas sem um domínio determinante ideal*. Como dar espaço e tempo à diferença, sem que seja por determinações externas do diferente? A resposta, como será ainda objecto de análise, estará na dramatização das ideias, *idealmente diferenciadas e empiricamente diferenciadas*.

³⁰² ES 121.

³⁰³ ES 126: « Chez Hume comme chez Kant, les principes de la connaissance ne dérivent pas de l'expérience. Mais chez Hume, rien dans la pensée ne dépasse l'imagination, rien n'est transcendantal, puisque ces principes sont seulement principes de *notre* nature, puisqu'ils rendent possible une expérience sans rendre en même temps nécessaires des objets pour cette expérience elle-même. »

³⁰⁴ Gilles DELEUZE, « Lettre-préface de Gilles Deleuze » in Jean-Clet MARTIN, *La Philosophie de Gilles Deleuze*, pp. 7-9.

³⁰⁵ DR 94.

A questão deleuziana não parte de conceitos abstractos nem de grandes problemas filosóficos em geral (como “o que é o transcendental?”) mas do concreto – as percepções e afecções concretas da experimentação: por exemplo, começar pelo “presente vivo” e pela experiência de um presente que passa, tal como analisáramos anteriormente através da síntese passiva do hábito. Esse esforço, aliás, começa já a ser elaborado e delineado em *Nietzsche e a filosofia* e em *O Bergsonismo*³⁰⁶ relativamente à ideia de não se criar condições que sejam mais largas do que o próprio condicionado, a experiência.

Assim, uma estética entendida como “ciência do sensível” torna-se o campo dinâmico para este empirismo transcendental no qual somente a obra de arte terá este poder dramático, teatral, de mostrar a diferença *diferindo*: o próprio ser *do* sensível³⁰⁷. A “dialéctica” das Ideias encontra-se com a intensidade estética; o carácter *autopoiético* da actividade criativa, independente e necessária, dos conceitos é partilhado por seres vivos e por obras de arte: “[...] aquilo que é verdadeiramente criado, desde o ser vivo à obra de arte, goza por isso mesmo de uma autoposição de si, ou de um carácter autopoiético graças ao qual é reconhecível.”³⁰⁸

Numa primeira abordagem, em *A filosofia crítica de Kant*, Deleuze procura compreender a filosofia estética kantiana através do trabalho *cooperante* das faculdades entre si, tendo como fito principal a procura da harmonia entre as três faculdades – imaginação, entendimento e razão. Chegado à terceira Crítica, Gilles Deleuze nota que, em Kant, as Ideias não são unicamente racionais: se a razão é a faculdade das Ideias racionais, o Génio é a faculdade das Ideias estéticas:

Esta [a Ideia racional] é um conceito ao qual nenhuma intuição se adequa; aquela [a Ideia estética], uma intuição à qual nenhum conceito se adequa. Mas perguntar-nos-emos se esta relação inversa é suficiente para descrever a Ideia estética. A Ideia da razão supera a experiência, quer por não ter objecto que lhe corresponda na natureza (por exemplo, seres invisíveis), quer por fazer de um simples fenómeno da natureza um acontecimento do espírito (a morte, o amor...). A Ideia da razão contém, portanto, algo de

³⁰⁶ Nph 57 e 104-106; B 17-18 e 22; ID 49.

³⁰⁷ DR 79.

³⁰⁸ QP? 16: « (...) puisque ce qui est véritablement crée, du vivant à l'œuvre d'art, jouit par là même d'une auto-position de soi, ou d'un caractère autopoiétique à quoi on le reconnaît. »

inexprimível. Mas a Ideia estética supera qualquer conceito porque cria a intuição de uma natureza diferente daquela que nos é dada: uma natureza diferente cujos fenómenos seriam autênticos acontecimentos espirituais e os acontecimentos do espírito, determinações naturais imediatas. Ela “dá que pensar”, ela força a pensar. A Ideia estética é, sem dúvida, a mesma coisa que a Ideia racional: exprime o que nesta há de inexprimível.³⁰⁹

Se Kant começa por analisar a questão do Belo na natureza, o princípio meta-estético da arte será o Génio, definido como o modo de apresentação das Ideias estéticas por criação *de uma outra natureza*. Para Deleuze, não haverá dois tipos de Ideias neste sentido: “A *intuição sem conceito* é aquela que falta ao *conceito sem intuição*. De modo que, na primeira fórmula, são os conceitos do entendimento que estão sobrecarregados e desqualificados; na segunda, são as intuições da sensibilidade.”³¹⁰

O problema é que a ideia estética produz uma intuição *de uma outra natureza* e, por isso, transcende qualquer conceito (incluindo o conceito da ideia racional); ela não corresponde à intuição que nos é dada normalmente, na sensibilidade, forma intuitiva da sensibilidade – e que falta à ideia racional, um objecto, matéria sensível ou fenómeno no sentido kantiano. Ou seja, as Ideias da razão não têm intuições dadas pela sensibilidade, tal como as Ideias estéticas não têm conceitos do entendimento para esquematizar. “A Ideia racional tem qualquer coisa de *inexprimível*. Mas, a Ideia

³⁰⁹ Gilles DELEUZE, *La Philosophie critique de Kant* [1963], Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 81-82 (doravante PCK): « Celle-ci [Idée rationnelle] est un concept auquel nulle intuition n'est adéquate; celle-là [Idée esthétique], une intuition à laquelle nul concept n'est adéquat. Mais on se demandera si ce rapport inverse est suffisant pour décrire l'Idée esthétique. L'Idée de la raison dépasse l'expérience, soit parce qu'elle n'a pas d'objet qui lui corresponde dans la nature (par exemple, êtres invisibles); soit parce qu'elle fait d'un simple phénomène de la nature un événement de l'esprit (la mort, l'amour...). L'Idée de la raison contient donc quelque chose d'inexprimable. Mais l'Idée esthétique dépasse tout concept, parce qu'elle crée l'intuition d'une autre nature que celle qui nous est donnée: autre nature dont les phénomènes seraient de véritables événements spirituels, et les événements de l'esprit, des déterminations naturelles immédiates. Elle « donne à penser », elle force à penser. L'Idée esthétique est bien la même chose que l'Idée rationnelle: elle exprime ce qu'il y a d'inexprimable en celle-ci. » [Tradução pessoal]

Leia-se, em complemento à monografia, o texto “A ideia de génese na estética de Kant”, também publicado em 1963, cf. ID 79-101.

³¹⁰ ID 95: « *L'intuition sans concept* est celle qui manquait au *concept sans intuition*. Si bien que, dans la première formule, ce sont les concepts de l'entendement qui se trouvent débordés et disqualifiés ; dans la seconde, ce sont les intuitions de la sensibilité. » [Tradução pessoal, em itálico no original]

estética exprime o inexprimível pela criação de uma outra natureza.”³¹¹ Ou seja, a ideia estética exprime o que não é exprimível na ideia racional mas exprime-o *porque* cria uma *outra* natureza (Génio). Deste modo, a Ideia estética “dá que pensar” ao alargar indefinidamente os conceitos do entendimento e ao libertar a imaginação dos limites do entendimento – este é o ponto de vista do génio, do artista, ou seja, da génese da criação, e não da fruição ou observação do espectador.

A estética em Kant comporta, segundo Deleuze, três géneses paralelas relativamente a dois juízos estéticos, “é belo” e “é sublime”: uma a partir do sublime, *acordo discordante*, ou *tensão* entre razão e imaginação; outra a partir do interesse do belo, acordo entre entendimento e imaginação em função do belo na natureza – estética do espectador; e, por último, uma outra génese a partir do génio, acordo entre entendimento e imaginação mas em função do belo na arte – estética do criador. Deleuze procura questionar a génese do próprio senso comum estético, que considera o *fundamento* das outras duas Críticas, dos outros dois sentidos comuns, lógico e moral: “Ou seja, a *Crítica da Faculdade do Juízo*, na sua parte estética, não vem simplesmente complementar as outras duas: na verdade, ela funda-as. Ela descobre um acordo livre entre as faculdades como o *fundo* suposto pelas outras duas Críticas.”³¹²

Deleuze questiona: qual a natureza desse senso comum estético, ou seja, qual a universalidade e comunicabilidade do juízo de gosto? Porque não basta pressupor esse senso comum, tal como Kant faz ao pressupor a necessidade desse acordo para, por sua vez, garantir a sua comunicabilidade e universalidade do juízo de gosto – ele precisa de ser engendrado. Mas, como é que há um senso comum estético, enquanto acordo *livre* e *indeterminado* entre faculdades, como é que se engendra o fundo? Qual a natureza deste “senso comum estético”, relativo à comunicabilidade do juízo de

³¹¹ ID 95: « L’Idée rationnelle contient quelque chose d’*inexprimable* ; mais l’Idée esthétique exprime l’inexprimable, par création d’une autre nature. » [Tradução pessoal, itálico nosso]

³¹² ID 82: « C’est dire que la *Critique du jugement*, dans sa partie esthétique, ne vient pas simplement compléter les deux autres: en réalité, elle les fonde. Elle découvre un libre accord des facultés comme le *fond* supposé par les deux autres Critiques. » [Tradução pessoal]

gosto, do sentimento e prazer estéticos³¹³, decalcado do modelo do “senso comum lógico”, ou seja, pretendendo igualmente ser universal e necessário de direito?

O juízo de belo exprime um acordo de duas faculdades no espectador – o entendimento (faculdade que dá a legalidade e universalidade *a priori* do prazer mas, neste caso, sem conceito pois não há conceitos do singular) e a imaginação (faculdade livre porque aqui não se sujeita a nenhum conceito determinado). Deste modo, “a imaginação livre entra em acordo com um entendimento indeterminado” e, tendo em conta a natureza do acordo, o próprio acordo entre as duas faculdades é um “jogo livre” ou senso comum estético, isto é, o acordo corresponde ao prazer que *não pode senão ser sentido*; é um acordo sem conceito.

Porém, apenas na terceira Crítica é que Kant afirma que “a imaginação esquematiza sem conceito”³¹⁴. Ora, criar esquemas para os conceitos do entendimento é o acto próprio da imaginação, é a sua função: na *Crítica da Razão Pura*, a imaginação esquematiza determinada pelo entendimento; a imaginação esquematiza *sempre* em relação a um determinado conceito dado pelo entendimento. Consequentemente, sem conceitos, a imaginação não poderá esquematizar mas pode *reflectir* a forma do objecto (sendo que “forma” é entendida não no sentido de forma intuitiva da sensibilidade, mas enquanto forma reflexiva da imaginação, ou seja, *indiferente* à existência do objecto). Este *acordo livre e indeterminado* é, segundo Deleuze, a base das outras críticas pois aqui a imaginação está liberta da legislação quer do entendimento, quer da razão. O que não significa que a imaginação tenha agora a função que o entendimento tem na *Crítica da Razão Pura* ou a razão na *Crítica da Razão Prática*: a imaginação não tem funções legisladoras. O prazer estético não tem nem interesse especulativo, nem interesse prático – ele é desinteressado. Se nas outras críticas há também um objecto que se submete às acções da faculdade dominante, aqui não: não nenhum objecto que se submeta ao juízo estético.

Porém, em *Diferença e Repetição*, Deleuze vai pôr em causa este acordo entre faculdades, bem como o senso comum estético ao compreender o carácter único da questão do sublime nesta terceira Crítica, factor que permitirá uma *fenda* nessa

³¹³ Immanuel KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990, §40.

³¹⁴ Ibidem, §21.

suposta intercooperação de um acordo livre e indeterminado entre faculdades na *Crítica da Faculdade do Juízo*: perante o sublime, razão e imaginação entram num acordo discordante porque estão perante o *inimaginável* da imaginação. Kant não é apenas o filósofo da imagem dogmática do pensamento mas é também, na leitura deleuziana, o filósofo que lhe dá os princípios para a elaboração de um empirismo transcendental. Isto é, o sublime vai possibilitar um “acordo discordante de faculdades”³¹⁵.

Se no juízo de belo há um acordo imediato entre imaginação e entendimento, no sentido em que a imaginação reflecte formalmente o objecto, já no sublime não há um acordo estabelecido entre imaginação e razão: o sublime apresenta-se como uma *violência* aos limites da imaginação, impotente para reflectir formalmente. Deste modo, o informe, ou disforme, da Natureza reduz a imaginação à sua impotência e é a Ideia da razão que, ao ser imagem do Todo imenso da Natureza, vai obrigar a imaginação a transcender-se. Se inicialmente há um desacordo entre o que a razão exige e a imaginação pode, essa relação torna-se num acordo discordante quando a imaginação se transcende. Ou seja, não apenas a razão mas também a imaginação pode ir além do sensível, das intuições empíricas.

É esta “descoberta”, de que as faculdades se relacionam mas de um modo desordenado, isto é, de que há um conflito *necessário* entre faculdades sem que uma tenha o papel legislador e sem que o acordo tenha na base uma faculdade transcendental, que tanto inspira Deleuze na sua leitura dos acordos discordantes da teoria do sublime da *Crítica da Faculdade do Juízo*. O conflito entre faculdades será, num texto posterior, “Acerca de quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana”, identificado como uma das quatro “fórmulas poéticas”, ou “quatro inversões” operadas por Kant, através da fórmula de Rimbaud, “Chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos, um longo, imenso e reflectido

³¹⁵ DR 187.

desregramento de todos os sentidos”³¹⁶. Esta quarta, e última, fórmula poética corresponde, desse modo, a “um exercício desregrado de todas as faculdades”³¹⁷.

Segundo Kant, as relações entre as faculdades *variam* de um modo *rotativo*: assim, o entendimento domina e regula as outras faculdades na *Crítica da Razão Pura*, tal como a razão domina e regula as outras na *Crítica da Razão Prática*. Isto é, nas duas primeiras críticas escritas por Kant, ainda que as relações entre faculdades variem, há sempre um modelo que se impõe, o modelo da faculdade soberana, determinante, sobre as outras. Deste modo, as relações *variam ainda que* haja sempre uma faculdade reguladora. O que acontece porém na terceira Crítica, na *Crítica da Faculdade do Juízo*? Seria de esperar que aí a imaginação tivesse essa função legisladora e determinante, mas não.

Justamente nesta crítica, as faculdades têm a capacidade de estabelecer “relações livres e sem regra”³¹⁸ em que cada uma possa transcender os seus limites, em que cada uma luta contra as outras. Porém, ainda assim, estabelece-se “uma harmonia *qualquer* com as outras” faculdades: entre elas, formam-se “acordes essencialmente dissonantes”. Essa harmonia qualquer, uma harmonia dissonante ou discordante, paradoxal, diz respeito à “grande descoberta” kantiana: “A emancipação da dissonância, o acorde discordante, é a grande descoberta da *Crítica do Juízo*, a última inversão kantiana.”³¹⁹

No juízo estético kantiano, a imaginação não tem o mesmo papel legislador que o entendimento tem no juízo especulativo da *Crítica da Razão Pura* ou a razão, no juízo prático da *Crítica da Razão Prática*. Segundo Deleuze, apenas neste caso, do juízo

³¹⁶ Referimo-nos ao texto “Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne”, cf. Gilles DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p. 50; CC 47: « Arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens, ... un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. »

Uma primeira fórmula já aqui foi mencionada: o tempo fora dos eixos, primeira emancipação do tempo e do espaço; cf. I.B.3. O Tempo fora dos eixos: o cristalino.

³¹⁷ Gilles DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p. 51; CC 47: « Un exercice déréglé de toutes les facultés. »

³¹⁸ CC 48.

³¹⁹ Gilles DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p. 53; CC 49: « L'émancipation de la dissonance, l'accord discordant, c'est la grande découverte de la *Critique du jugement*, le dernier renversement kantien. »

estético, é que Kant considerou “um exercício legítimo verdadeiramente transcendente”³²⁰. Mesmo o conceito de um “senso comum estético” deixa de fazer sentido no sublime pois apenas aqui a imaginação é confrontada com “o inimaginável, o informe ou disforme na natureza”³²¹. De acordo com este quadro, o impensável é o desmesurado, o demasiado grande ou pequeno, ou seja, o que é em relação a outra coisa ou a um modelo que se tem por normal. O desmesurado seria tudo aquilo que não se enquadra neste tipo de representação: o que parece sobre-humano, semidivino. É com o sublime que Deleuze vai, por assim dizer, “desordenar” o que se entendia como sistema kantiano, porquanto no sublime *não há* senso comum, ou *concordia facultatum* – não há um acordo entre faculdades, que tinha na sua base o pressuposto de um mesmo sujeito e um mesmo objecto. Antes pelo contrário, há um desacordo entre o que a razão exige e o que a imaginação pode. Ou seja, cabe à imaginação a função de reflectir sobre a forma do objecto. Neste caso, a *forma do objecto* não corresponde à forma da intuição ou sensibilidade, à matéria sensível do objecto que está na base do conhecimento (e da distinção entre pensamento e conhecimento, no sentido kantiano). Na estética kantiana, o sensível “vale por si mesmo”: ele é patológico, já não é o *afecto* da *Crítica da Razão Pura*, o sensível enquanto qualidade atribuída a um objecto espaço-temporalmente determinado. Ou seja, esta forma reflexiva por parte da imaginação é *indiferente* à existência do objecto, da forma intuitiva da sensibilidade – neste sentido, todo o prazer estético é desinteressado.

Assim, uma Ideia em Deleuze não corresponderá nem à essência platónica, nem à ideia clara e distinta de Descartes. Nem sequer pertencerá a uma determinada faculdade, como acontece em Kant. Mas, tal como em Kant, uma Ideia transcendental é, em primeiro lugar, problemática e problematizante, um problema sem solução. É neste sentido que, para Deleuze, uma Ideia é uma tarefa. Assim, em Kant, as Ideias transcendentais são problemáticas no sentido em que são reguladoras: ou seja, o facto de as Ideias serem naturalmente problemas sem solução não significa que sejam, por si só, falsos-problemas: elas cumprem uma função sistemática (Eu, mundo e Deus), problematizante, que falta ao entendimento e que a razão expressa em verdadeiros

³²⁰ DR 187 nota 1.

³²¹ Immanuel KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, §26.

problemas, em Ideias, ainda que irresolúveis. No sentido negativo, de ideia enquanto falso problema, a ideia é hipotética, fictícia, não dizendo respeito a nenhum conceito do entendimento: o uso ilegítimo da razão é uma tendência incontável para conhecer o *em si* originando falsos-problemas. O entendimento é levado a aplicar conceitos ao *em si* ou, no mais criticável dos casos, a razão quer aplicar-se directamente ao *em si* sem a legislação do entendimento: no uso transcendente. “Ordena-nos a transpor os limites do entendimento.”³²²

Mais importante: para Deleuze, o facto de as Ideias serem problemáticas não significa apenas que o sejam do ponto de vista subjectivo, humano, isto é, enquanto causadoras de erro e ilusão que o Homem tem de resolver e eliminar. O problemático não é o lado oposto à verdade, à resolução. Para Deleuze, o problemático faz parte do próprio carácter objectivo de tudo – da estrutura do pensamento, mas também da estrutura do mundo. Não compete ao pensamento relacionar-se com nenhuma faculdade mas com a própria vida – ao acontecimento, ao sensível.

A sua natureza problemática diz tanto respeito a um campo transcendente quanto imanente, pois não falta às Ideias um objecto – “O objecto da Ideia, lembra Kant, não é uma ficção, nem uma hipótese, nem um ser de razão: é um objecto que não pode ser dado nem conhecido, mas que deve ser representado sem que se possa determiná-lo directamente.”³²³ As Ideias, enquanto tarefas ou problemas, implicam soluções que não são definitivas, que não resolvem os problemas: são soluções locais ou aleatórias. O problemático não é meramente especulativo, é uma dimensão da própria objectividade, *ainda que* seja indeterminado: isto é, o objecto da razão não pode ser sentido, não pode ser conhecido, mas tem de ser representado de algum modo. Corresponde à distinção kantiana entre o que pode ser conhecido e o que *apenas* pode ser pensado – ao que não pode senão ser pensado, para usar a expressão deleuziana³²⁴.

³²² PCK 38: « Nous *enjoint* de franchir les limites de l'entendement. » [Tradução pessoal]

³²³ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 285; DR 219: « L'objet de L'Idée, rappelle Kant, n'est ni une fiction, ni une hypothèse, ni un être de raison : c'est un objet qui ne peut être donné ni connu, mais qui doit être représenté sans pouvoir être déterminé directement. »

³²⁴ Immanuel KANT, “Prefácio à 2ª edição” in *Crítica da Razão Pura*, trad. de M. Pinto dos Santos e A. Fradique Morujão, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 25: “Todavia, deverá ressaltar-se e ficar bem entendido que devemos, pelo menos, poder *pensar* esses objectos como coisas em si embora os não possamos *conhecer*.”

Esta indeterminação não é, no entanto, tomada no seu sentido negativo – o objecto da razão é indeterminado mas determinável *indirectamente*, isto é, ele é determinável “por analogia” aos objectos da experiência e, simultaneamente, é um ideal de uma “determinação completa infinita”. Assim, segundo Kant, uma Ideia é indeterminada, determinável e a determinante – tais são os três aspectos da Ideia:

A Ideia não é uma ficção, diz Kant; ela tem um valor objectivo, ela tem um objecto, mas este objecto é, ele próprio, “indeterminado”, “problemático”. *Indeterminada* no seu objecto, *determinável* por analogia com os objectos da experiência, carregando o ideal de uma *determinação infinita* relativamente aos conceitos do entendimento.³²⁵

Os dois últimos momentos têm características extrínsecas à razão: uma Ideia é determinável pelos objectos da experiência e contém o ideal da determinação infinita dos conceitos do entendimento.

Se nem todas as Ideias-problemas são falsas, e se a razão precisa de ter os meios críticos para fazer um uso legítimo das Ideias, como é que a razão pode colocar problemas bem fundamentados? Ela cria uma visão de Todo (Eu, mundo, Deus) relativamente aos movimentos parcelares do entendimento; é uma unidade sistemática que unifica as várias partes empíricas. Isto não significa que a razão encontre as soluções que o entendimento não consegue encontrar. O esquema ontológico e do pensamento é, de raiz, outro. As Ideias são problemas sem solução: são imanentes – para serem legítimas dizem respeito aos conceitos do entendimento – e transcendententes – são um “foco ideal fora da experiência” ou um “horizonte superior” a todos os conceitos. Um objecto fora da experiência só pode ser representado problemáticamente – não é dado nem conhecido mas a sua representação deverá ser possível, ainda que indeterminado. Mas indirectamente determinável.

³²⁵ PCK 32: « L'Idee n'est pas une fiction dit Kant; elle a une valeur objective, elle possède un objet; mais cet objet lui-même est « indéterminé », « problématique ». *Indéterminée* dans son objet, *déterminable* par analogie avec les objets de l'expérience, portant l'idéal d'une *détermination infinie* par rapport aux concepts de l'entendement. » [Tradução pessoal] Cf. também DR 219-220 sobre os três aspectos da Ideia.

Todavia, para Gilles Deleuze, será importante analisar melhor esta harmonia paradoxal do sublime através do *acordo discordante* entre razão e imaginação: “Razão e imaginação não concordam senão dentro de uma tensão, de uma contradição, de uma dolorosa ruptura. Há acordo, mas um acordo discordante, harmonia na dor.”³²⁶ Deleuze vai partir justamente deste conflito entre faculdades para compreender o pensamento como uma violência operada sobre elas, *a partir* delas: das exigências próprias da razão e do poder da imaginação. Isto é, uma das condições do pensar reside aqui: enquanto violência recíproca entre as próprias faculdades, mas a “doutrina das faculdades”, exigida para a compreensão do pensamento, surge já *após* a crítica ao modelo de reconhecimento da imagem dogmática. Mas, se em Kant a determinação é feita pelos objectos da experiência e se o ideal de determinação é feito em relação aos conceitos do entendimento, há nele sempre uma vontade de preencher o *Eu fendido* e de separar o exterior: aqui a diferença permanece exterior.

Contrariamente ao criticado idealismo transcendental kantiano, Deleuze vai elaborar um *empirismo transcendental*, isto é, das condições transcendentais relativamente ao acontecimento, ao pensamento efectivo do sensível concreto e não do pensamento geral ou da experiência possível. De tal modo que podemos afirmar que o centro de todo o inquérito deleuziano, num percurso que vai desde os primeiros textos dos anos 50-60 (as monografias sobre Hume, Nietzsche, Kant ou Espinosa) até aos anos 90 (com *O que é a filosofia?*), prende-se com a questão da relação entre a filosofia e o sensível, neste caso, o sensível artístico em concreto: ou seja, importa manter, e justificar, a autonomia entre a arte e a filosofia. Se, por um lado, a arte não cria conceitos mas *apenas* a arte pode criar sensações, não cabe à filosofia, não pode caber à filosofia, a determinação de um juízo de gosto. Não há síntese entre as duas. Tal como há um insensível da sensibilidade, um impensável do pensamento, haverá

³²⁶ ID 87: « Raison et imagination ne s'accordent qu'au sein d'une tension, d'une contradiction, d'une déchirement douloureux. Il y a accord, mais accord discordant, harmonie dans la douleur. » [Tradução pessoal]

também um inimaginável da imaginação? Um *imaginandum*, ou ser da imaginação, enquanto limite desta faculdade?

Assim, a *génese do pensamento* é, conseqüentemente, paralela à *génese do acontecimento*, virtual e actual, ideal e real, ou seja, dois tipos de acontecimentos estão aqui em causa: um acontecimento-real dos casos de solução e o acontecimento-ideal da problematização. Porém, o conceito de “génese” ganha, nesta comparação, um sentido diferente àquele que tem na filosofia tradicional, como em Descartes, por exemplo (no sentido de origem ou começo apodíctico). Em Deleuze, apenas podemos falar de *génese do pensamento* e *génese do acontecimento* se não nos reportarmos a uma *démarche* fenomenológica: começamos a pensar sempre pelo *meio* tal como o acontecimento está sempre em *devenir*. Como defende Jean-Luc Nancy, refutando François Zourabichvili, há um sistema “genético” em Deleuze, mas somente quando este é compreendido como “devenir”, isto é, sem uma preocupação de remeter para um princípio e fim do processo³²⁷. Ou seja, há um lado virtual dos objectos empíricos que não é passível de tornar num horizonte de sentido, de algum modo recuperável pela fenomenologia. Ele é a realidade dos objectos – ele é o plano ontológico.

Por isso mesmo, em Deleuze, uma doutrina das faculdades significará uma teoria *diferencial*, uma filosofia da diferença em que esta possa ser pensada como tal, em si mesma. A ideia como problematizante, como veremos de seguida, será, deste modo, a condição da natureza problemática das próprias coisas actuais – um estado actual que não esgota o virtual, uma solução que não “cumpre” uma função definitiva: uma solução *local*. Assim, destacamos o processo de formação de um problema e não a sua resolução pois faz parte da natureza problemática (aqui no sentido de irresolúvel) criar soluções que *diferem* do problema, soluções relacionadas de um modo imanente com o tipo de problema expresso. Deste modo, pensar o impensável, o não-representável, equivale a não solucionar as dúvidas, a não estar delimitado por uma gama de possíveis soluções para esses problemas.

Para além disto, um dos aspectos mais importantes da nova imagem do pensamento na filosofia de Deleuze prende-se com o facto desta nova imagem corresponder, igualmente, a uma nova imagem quer da ciência, quer da arte *segundo*

³²⁷ Jean-Luc NANCY, “The Deleuzian Fold of Thought” in Paul PATTON (ed.), *op.cit.*, pp. 108-109.

a filosofia. Ou seja, a nova imagem do pensamento estabelece uma nova relação entre a filosofia e a ciência, entre a filosofia e a arte: tal como não cabe à filosofia fazer uma avaliação das teorias científicas, não cabe à filosofia elaborar uma crítica da faculdade do juízo relativamente à arte. Deste modo, a filosofia não se torna uma “metadisciplina”, como intromissão e controlo do valor das teorias científicas e do juízo da obra de arte, mas a sua ligação será externa, de *ressonâncias mútuas variáveis* entre as disciplinas, como a esta questão se refere John Rajchman³²⁸.

O que compete de direito à filosofia é uma noologia enquanto prolegómenos à filosofia, isto é, um estudo das imagens do pensamento que, em Deleuze, se concretiza numa crítica à imagem dogmática. Essa é a função *autopoiética* da filosofia, não como uma disciplina legisladora, intrusa, das outras disciplinas mas apenas de si mesma. O *autoposicionamento* é, aliás, o que caracteriza a criação de conceitos. Ou seja, há um movimento auto-imposto pelo conceito a si mesmo mas há também um movimento para nós, enquanto afecto e percepto.

Analisemos mais detalhadamente as *ressonâncias variáveis* entre filosofia e arte. Arte é, para Deleuze, uma forma *não-filosófica* de compreender a própria filosofia. A relação entre as duas disciplinas aproxima-se mais do conceito nietzschiano de criação do que do conceito kantiano de juízo. Ao contrário do que afirma Kant pelo esquematismo, não há ligação entre o dizer e o ver, entre o conceito e a sensação.

Assim, em primeiro lugar não faz sentido que haja uma filosofia *da* arte *enquanto* juízo de gosto ou enquanto esquematismo transcendental nesse domínio, pois a Arte, no sentido mais geral, não está feita, está *por vir*. A Arte não se refere ao conjunto de obras artísticas já realizadas (no sentido de realização de possibilidades) e finalizadas, mas ao seu futuro, ao que está para ser feito – uma obra de arte *a ser feita*³²⁹ – e, sobre isso, não há juízo ou avaliação possível *a priori*. Deste modo, não cabe à filosofia, ela própria uma *expressão do pensamento* sem privilégio sobre outras formas de expressão, fundamentar e justificar a expressão estética. A obra de arte está para acontecer, não há um *a priori* disso. Esse carácter talvez seja mais evidente no cinema e na sua imaterialidade enquanto obra de arte: o cinema, em sentido lato, não

³²⁸ John RAJCHMAN, *The Deleuze Connections*, p. 46.

³²⁹ DR 253.

corresponde ao conjunto de filmes já realizados, já visionados (equivalendo a uma história do cinema, dos filmes e cineastas), mas, ontologicamente, diz respeito aos filmes *ainda* a filmar e *ainda* a ver.

Em segundo lugar, o próprio domínio actual (as soluções científicas mas também as obras de arte) permanece inacabado: não só não pode actualizar o virtual na sua totalidade como, enquanto actual, continua envolvido pela virtualidade. Ou seja, não há uma representação fechada de uma realidade concreta aberta (um todo em aberto). Isto corresponde a uma das maiores consequências da influência de Bergson em Deleuze, destacada por John Mullarkey, por exemplo: a filosofia é um pensamento não-sistemático de uma realidade ou universo incompleto³³⁰, ou seja, o objecto desta teoria fragmentária é ele próprio incompleto, tal como um conceito no sentido deleuziano só pode ser uma *quase-solução*, uma solução provisória e parcial para aquele problema em concreto. O movimento vai da questão ao problema: uma questão tem um alcance ontológico que tanto anima a obra de arte como o pensamento filosófico³³¹. A questão, mesmo com as tentativas de resposta, mantém uma abertura, uma fenda impreenchível – um horizonte transcendental ou virtual.

Assim, perguntamos: a que corresponde esta violência no pensamento? É violência exercida por uma intuição primeira (Bergson), pela sensibilidade, pelo signo? Ou, como afirma Bergson, a violência é justamente o oposto da percepção natural que tende a seguir imediatamente o mecanismo cinematográfico, cabendo à mente forçar o movimento contrário? A ontologia bergsoniana baseia-se na ideia de movimento, mudança e fluxo e, neste sentido, para Bergson, o grande desafio que nos podemos colocar prende-se com o difícil movimento de inverter uma tendência que nos é natural – a de anularmos o fluxo e a mudança do mundo para os resumirmos a uma *forma*, estável.

Em vez de extrair e isolar a forma, por que não aceitar o fluxo imutável e eterno de movimento e mudança? E, como fazê-lo, mantendo a fidelidade ao sensível em si mesmo? Como adequar conceito e imagem, no sentido bergsoniano? Para Bergson, a mente tem de exercer uma violência contra si mesma, tem de inverter a direcção da

³³⁰ John MULLARKEY, *The New Bergson*, p. 4.

³³¹ DR 252.

operação pela qual habitualmente pensa, e filosofar consiste nisso: “*Filosofar consiste na inversão da direcção habitual do trabalho do pensamento.*”³³² A grande questão é que a mente tende a simplificar, a fixar, incapaz para acompanhar as mudanças descontínuas do mundo – abstrair é extrair. Para Bergson, essa será a função do conceito, imobilizar o móvel, como uma fotografia. Ou, tal como se afirma em *O que é a filosofia?*, o cérebro é *lento* para as *velocidades* do mundo.

Porém, cabe à filosofia, enquanto pensamento por conceitos, a tarefa de criar conceitos, a partir das Ideias problemáticas, a partir de um plano conceptualizável: os conceitos terão sempre um autor, uma assinatura ou um *conceptor*³³³ – eles precisam de ser criados, a partir de uma intuição que lhes pertence, um plano ou um campo que lhes garante independência e autonomia. Quando pensamos por conceitos e povoamos o plano de imanência, o plano é filosófico³³⁴.

II.3.3. LÓGICA PARADOXAL E IDEIAS PROBLEMÁTICAS

A relação entre Ser e Pensar é, para Deleuze, de natureza orgânica, isto é, ela tem a forma de *dobra* simultânea de ser e pensamento. Deleuze recusa começar quer pelo Cogito cartesiano, quer pelas categorias *a priori* kantianas ou pelo primado ontológico do Ser heideggeriano; Deleuze começa pela singularidade que identifica com a Ideia que, como vimos, passa pela desterritorialização do cogito. Uma Ideia não é uma essência, mas uma multiplicidade. Por exemplo, o conceito cartesiano de cogito é uma multiplicidade ou um todo fragmentado e não a “ideia clara e distinta” transmitida pelo seu filósofo-criador. Segundo Gilles Deleuze, o cogito encerra, pelo menos, três elementos que se articulam entre si: “duvidar”, “pensar” e “ser”, sendo que Descartes associa duvidar e pensar (ao duvidar não posso duvidar do meu

³³² Henri BERGSON, « Introduction à la Métaphysique », p. 1422: « *Philosopher consiste à inverser la direction habituelle du travail de la pensée.* » [Tradução pessoal, em itálico no original]

³³³ QP? 11; QP? 15 : « le concepteur ».

³³⁴ QP? 86-87.

pensamento), bem como pensar e ser (ao pensar tenho necessariamente de ser para o fazer)³³⁵.

Assim, uma nova imagem do pensamento recusa um bom senso que oriente o pensamento de acordo com um carácter distributivo verdadeiro e recusa igualmente um Eu unitário de todas as faculdades, um senso comum que, conduzido pelo bom senso, reflecta a unidade do objecto na unidade de um Eu que o percepcione, pensa e imagine, para afirmar, ao invés, o *paradoxo*.

O paradoxo, enquanto *pathos* ou paixão, é a manifestação da filosofia. Isto é: só se acede a um modo de pensar da diferença pelo paradoxo e não pela negação, de tal modo que o desacordo das faculdades indica a libertação de cada faculdade dos acordos que teria de criar com outras faculdades, senso comum lógico ou estético, liberdade que revela a sua potência própria. Uma filosofia do paradoxo não significa apenas uma luta contra a *doxa* (bom senso e senso comum), luta essa que tem marcado o objectivo da filosofia desde Platão. A questão em Deleuze prende-se com uma *desterritorialização* da própria filosofia, um *devir-menor* da própria filosofia³³⁶, liberta da imagem dogmática, ou seja, enquanto génese do pensamento e não enquanto uma dialéctica tese-antítese ou uma resolução dos “grandes” problemas filosóficos, enquanto uma nova lógica do sentido: afirmação simultânea de dois sentidos. Segundo o alfabeto usado em *O que é a filosofia?*:

Quando a desterritorialização relativa é ela própria horizontal, imanente, [e não transcendente ou vertical como na figura] *conjuga-se* com a desterritorialização absoluta do plano de imanência que leva até ao infinito, que transporta para o absoluto os movimentos da primeira, transformando-os (o meio, o amigo, a opinião). A imanência é redobrada. Aí é que se pensa, já

³³⁵ QP? 29-30.

³³⁶ DELEUZE/GUATTARI, *Kafka, para uma literatura menor*, trad. de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 56: “Há alguma probabilidade para a filosofia, ela que constituiu durante bastante tempo um género oficial e de referência?” Retomaremos o conceito a propósito do “cinema menor”.

não por figuras, mas por conceitos. O conceito é que vem povoar o plano de imanência. Não há projecção numa figura, mas conexão no conceito.³³⁷

O plano de imanência pode ser povoado por figuras (paradigmáticas, projectivas, hierárquicas e referenciais) e *pode* igualmente ser povoado por conceitos. Não sendo exclusivamente povoado por conceitos, o plano de imanência não é sinónimo de plano filosófico.

O paradoxo vai retirar a filosofia do domínio da verdade (um só sentido, lógica proposicional) para a colocar no domínio do *sentido* e do *valor*; não da afirmação formal e dialéctica dos opostos, da oposição de sentido e sem-sentido, de uma oposição condenada a ser superada, mas antes da afirmação de ambos os sentidos. O paradoxo é a afirmação das dualidades coexistentes e não da dialéctica de oposição de dois termos que se excluem, tal como acontece segundo uma imagem da lógica binária tradicional (“isto exclui aquilo”): em *Mil Planaltos*, segunda parte da série *Capitalismo e Esquizofrenia* escrita com Félix Guattari, é exposta a defesa de um pensamento *rizomático* e não arborescente, de acordo com esta lógica arbórea³³⁸. Por isso mesmo, quando, em *A Imagem-tempo*, Deleuze fala de uma “práxis ou o pensamento-acção”³³⁹, este pensamento-acção é a unidade sensório-motora entre o Homem e o Mundo. À semelhança da substância espinosista, não se trata de um pensamento de um acto mas de um pensamento que *age*. Esta prática é a afirmação do paradoxo, a fluidez do pensamento, a sua leveza e movimento, em vez de ser uma aplicação de regras, de previsão de resultados, de expectativa nos resultados.

Segundo a síntese feita por Éric Alliez:

A filosofia deve-se constituir como teoria daquilo que fazemos e não como teoria daquilo que é, porque o pensamento não diz o que ele é senão

³³⁷ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 81; QP? 86-87: « Quand la déterritorialisation relative est elle-même horizontale, immanente, *elle se conjugue* avec la déterritorialisation absolue du plan d’immanence qui porte à l’infini, qui pousse à l’absolue les mouvements de la première en les transformant (le milieu, l’ami, l’opinion). L’immanence est redoublée. C’est là qu’on pense, non plus par figures, mais par concepts. C’est le concept qui vient peupler le plan d’immanence. Il n’y a plus projection dans une figure, mais connexion dans le concept. » [Itálico no original]

³³⁸ MP 24-25.

³³⁹ IT 210.

quando diz o que ele faz: re-construir a imanência, substituindo as multiplicidades concretas em vez das unidades abstractas, o E enquanto processo ou devir em vez do É da unificação.³⁴⁰

A questão é: de que modo(s) podemos englobar esta multiplicidade sem a unificar, sem a tornar na variabilidades dos conjuntos? Ou: como pensar as novas imagens (cinematográficas) em ruptura com o esquema sensório-motor e narrativo, da continuidade lógica espaço-temporal construída pela montagem, imagens que não se deixam regular pelas categorias *a priori* de um objecto de uma experiência possível de um sujeito uno?

O que procuramos não é uma definição do que é o pensar mas antes procuramos os modos e os actos de pensar. Ou seja, a prática passa, em primeiro lugar, pela aceitação de uma nova lógica que substitui a conjugação do verbo ser (É) pela conjunção (E), espelho de uma nova ontologia que procura *subverter* o próprio conceito de ontologia³⁴¹: por exemplo, a afirmação do paradoxo Pensamento *e* Ser, em vez de procurar uma solução para a oposição Pensamento *ou* Ser, etc. Tal como afirmou John Rajchman, a lógica do sentido deleuziana, em consequência do novo modo de pensar exigido pela crítica à imagem dogmática do pensamento, “se fosse concebida como uma máquina, não seria uma máquina de calcular ou computar – uma máquina de Turing – mas antes uma espécie de máquina de «complicar»”³⁴², ou aquilo a que Deleuze chama de uma “máquina antilógica”³⁴³, em Marcel Proust. Esta lógica deleuziana, contrária a uma lógica binária de modelo predicativo que impera nas várias ciências, identificar-se-á, por exemplo, com o incomensurável de Jean-Luc Godard: “entre duas coisas”³⁴⁴.

³⁴⁰ Éric ALLIEZ, *Deleuze: Philosophie virtuelle*, Paris, Synthélabo, 1996, p. 18: « La philosophie doit se constituer comme théorie de ce que nous faisons, et non pas comme la théorie de ce qui est, car la pensée ne dit ce qu'elle est qu'à dire ce qu'elle fait: re-construire l'immanence en substituant des multiplicités concrètes aux unités abstraits, le ET en tant que processus ou devenir au EST d'unification. » [Tradução pessoal]

³⁴¹ MP 37: « (...) instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement. »

³⁴² John RAJCHMAN, *The Deleuze Connections*, p. 51: “If conceived as a machine, it would not be not a calculating or computing machine – a Turing machine – but rather a sort of “complicating” machine.” [Tradução pessoal] Sobre a *complicação* entre Uno e múltiplo, leia-se PS 58.

³⁴³ Referimo-nos ao capítulo I de “A máquina literária”, PS 127-139: « style Anti-logos ».

³⁴⁴ IT 235-237.

Godard terá sido um cineasta fundamental na aproximação filosófica que Deleuze faz ao cinema: o seu interesse pela cinematografia de Godard remonta aos anos 70 com a auto-entrevista dada aos *Cahiers du cinéma* em Novembro de 1976, “Três questões sobre *Seis vezes dois*”³⁴⁵. É neste texto que Deleuze aproxima, pela primeira vez, as ideias de Henri Bergson com o cinema, antes ainda da escrita de *A imagem-movimento. Six fois deux/Sur et sous la communication* (1976), série televisiva realizada conjuntamente por Godard e Anne-Marie Miéville, apresenta-se como uma reflexão audiovisual sobre os meios de comunicação estruturada em seis episódios divididos, cada um, em duas partes complementares (seis vezes dois). Tendo em conta a criatividade de Godard, não nos deteremos numa distinção estética e política entre o meio televisivo e o meio cinematográfico pois em Godard, uma série televisiva nunca é uma mera série televisiva no sentido convencional do “gênero”.

“Godard transformou o cinema, introduziu-lhe o pensamento. Ele não pensa *sobre* o cinema, ele não inclui um pensamento melhor ou pior *no* cinema: ele faz com que o cinema pense – pela primeira vez, acho eu.”³⁴⁶ A complexa ligação entre o pensamento de Deleuze e a arte cinematográfica de Godard estende-se por um cinema corporal, numa lógica do sentido, no paradoxo, mas também nos cortes irracionais, associando, desse modo, o que parece inconciliável: o trabalho filosófico e o trabalho artístico – afinal, o que é ter uma ideia?

Godard não é um dialético. O que conta nele, não é 2 ou 3, ou seja lá quanto for, é o E, a conjunção E. O uso do E em Godard é o essencial. O que é importante porque todo o nosso pensamento tende a ser modelado segundo o verbo ser, É. A filosofia está apinhada de discussões sobre o juízo de atribuição

³⁴⁵ PP 55-66: « Trois questions sur *Six fois deux* ». O texto sobre Godard tinha sido pedido por Jean Narboni para os *Cahiers du cinéma* mas Deleuze decide-se não por um texto, mas por uma falsa entrevista a si mesmo com o título de “Três questões” quando, na verdade, coloca quatro questões. Cf. Jean NARBONI, «...une aile de papillon » in *Cahiers du cinéma*, n. 497, décembre, 1995, p. 24: « Nous n’avons jamais su la raison de cette divergence, bien évidemment délibérée de sa parte. »

³⁴⁶ ID 195: « Godard a transformé le cinéma, il y a introduit la pensée. Il ne fait pas de la pensée *sur* le cinéma, il ne met pas une pensée plus ou moins bonne *dans* le cinéma, il fait que le cinéma pense – pour la première fois, je crois. » [Tradução pessoal]

(o céu é azul) e o juízo de existência (Deus é), as suas reduções possíveis ou a sua irreducibilidade. Mas é sempre o verbo ser.³⁴⁷

Este *E* (como na voz do gago, em vez da continuidade da voz dominante³⁴⁸), em substituição do predomínio no pensamento filosófico tradicional do princípio metafísico *Ê*, é a grande força filosófica das imagens de Godard: é a própria imagem da multiplicidade. Isto é, a aparente dualidade que parece imperar no cinema de Godard através, por exemplo, dos pares “masculino e feminino”, “imagem e som”, não é, contrariamente ao que podemos imediatamente pensar, dialéctica. Não é também a variabilidade de conjuntos ou de grupos. Aqui o paradoxo ganha o sentido estóico de *conjugação* e não de dialéctica³⁴⁹. Assim, o par “masculino e feminino” pretende mostrar as fronteiras imperceptíveis, *entre* os dois pólos distintos, segundo uma nova lógica estóico-deleuziana oposta a uma lógica predicativa preocupada em relacionar entidades distintas e pré-existente³⁵⁰.

O *intervalo* (*écart*) é o imperceptível, segundo um modo de pensar tradicional alicerçado nas noções de identidade e de Ser e dominado pelo verbo Ser. O intervalo, ao contrário da identidade, mantém separado as diferenciais: as séries são divergentes, distintas e indiscerníveis (paradoxo das *sínteses disjuntivas*). O *E* é um elemento diferenciante, não de reconhecimento: “x E y” ou “entre x E y”, ou seja, esta conjunção *E* não quer dizer “ou x ou y” nem significa que um se transforma no outro. Não é um conjunto mas uma *linha de fuga* ou de *fluxo* em ziguezague³⁵¹ em que cada *E* é um corte na direcção, é ser-se estrangeiro na sua própria língua.

³⁴⁷ Gilles DELEUZE, *Conversações*, p. 68; PP 64: « Godard n'est pas un dialecticien. Ce qui compte chez lui, ce n'est pas 2 ou 3, ou n'importe combien, c'est ET, la conjonction ET. L'usage du ET chez Godard, c'est l'essentiel. C'est important parce que toute notre pensée est plutôt modelée sur le verbe être, EST. La philosophie est encombrée de discussions sur le jugement d'attribution (le ciel est bleu) et le jugement d'existence (Dieu est), leurs réductions possibles ou leur irréductibilité. Mais c'est toujours le verbe être. »

³⁴⁸ PP 56: « D'une certaine manière, il s'agit toujours d'être bègue. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. On ne peut être un étranger généralement que dans une autre langue. » CC 135-143: « Bégaya-t-il... »

³⁴⁹ LS 18.

³⁵⁰ Alain BEAULIEU, « Gilles Deleuze et les Stoïciens » in Alain BEAULIEU (coord.), *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 53-61.

³⁵¹ PP 56: « Une ligne de fuite active, ligne tout le temps brisée, en zigzag, en souterrain »

Deste modo, segundo Deleuze, Godard realiza um cinema *serial* – *Paixão* (*Passion*, 1982) na relação com a pintura e *Nome: Carmen* (*Prénom Carmem*, 1983) na relação com a música³⁵² são filmes que fazem o encontro *entre* disciplinas – no limite, entre o cinema e a filosofia. O *entre* imagens é a nova imagem do pensamento, imagem do impensável, imagem do todo. É o exterior ao pensamento, o impensável das imagens, que provoca o choque, que obriga a pensar o impensável. O exterior do cinema moderno não é totalizável, é o interstício entre partículas não-unificáveis. Em *Salve-se Quem Puder* (*Sauve qui peut (la vie)*, 1980) o intervalo ocorre entre som e imagem: o acidente de automóvel só é audível segundos depois de ter sido visto segundo ligações livres e, por vezes, irracionais entre imagens, por si só, autónomas.

O todo não é unificação nem conjunto (Uno), mas antes tem a forma de *E*. No novo cinema, a montagem deixa de ser o encadeamento de imagens para evidenciar o “entre” as imagens, o antes e o depois. Não se trata de uma síntese unitária do tipo “É”, mas antes de uma síntese diferenciante, de multiplicidades, “E”: isto e depois isto, entre os dois. No entanto, não chega a ser um conjunto de *E* porque não se trata de saber a sucessão de coisas que é mas o como é. Entre duas imagens encontramos-nos num espaço nómada, sem território, sem localização. Entre uma série de imagens, no *locus* do interstício, forma-se o cinema do uno, onde se chega a ver o que o indiscernível é. Nessa apresentação directa do que o tempo é, cria-se um plano de imanência. *Entre* duas imagens, visuais ou sonoras, ou entre imagens visuais e sonoras, estabelece-se uma fissura e uma *dobra*, a imagem sai do vazio para a ele voltar. São estes os movimentos infinitos que atravessam o campo de imanência criado entre duas imagens.

Como manter os movimentos? Criando um plano de imanência que lhes dê consistência, um plano que “tece” a dobra Ser e Pensar³⁵³. Como acontece logo nos primeiros filmes de Godard, o interstício não só é visual, montagem ou mistura de imagens, como é sonoro quando, por exemplo, a voz *off* autonomiza-se, é uma imagem cinematográfica. O exterior não é a continuação da imagem visível; o exterior é outra imagem. Deste modo, a imagem visual e sonora não concorrem para um todo

³⁵² DRF 265.

³⁵³ Tese de QP? 41: « Le plan d'immanence a deux faces, comme Pensée et comme Nature, comme Physis et comme Noûs. »

mas são autónomas, são simultâneas e distintas. A sobreposição temporal marca os filmes de Godard: trata-se de uma imagem *estratigráfica*³⁵⁴, isto é, um tempo com várias camadas verticais, sobreposição de antes e agora. Ao ser empírica (constitui-se na síntese originária e passiva da aquisição de um hábito segundo Henri Bergson), a síntese activa da memória precisa de ser fundada na síntese passiva e transcendental da memória, constituição do passado puro *a priori*.

* * *

Deleuze termina o capítulo de *Diferença e Repetição* sobre a “Imagem do pensamento” afirmando que a tarefa do filósofo se assemelha à tarefa de um rato no seu labirinto: para ele, encontrar a saída de um problema é como que uma “tarefa infinita”, isto é, o exercício infinito de aprendizagem não é uma fase intermédia entre o não-saber e o saber, ou seja, não é a passagem de um estado de ignorância para um outro estado de posse do saber, de detenção do saber. “É do «aprender» e não do saber que as condições transcendentais do pensamento devem ser extraídas”³⁵⁵, começa por afirmar Deleuze, mas, ao contrário do que Kant faz ao decalcar as condições transcendentais dos processos psicológicos do reconhecimento, Deleuze procura obter essas condições na aprendizagem, no tipo de signos que dão que pensar (ou nas percepções contraditórias no sentido platónico) ou no esforço despendido para, por exemplo, aprender a nadar. E continua:

Eis porque as condições são determinadas por Platão sob a forma da *reminiscência* e não do inatismo. Introduz-se, assim, um tempo no pensamento, não como o tempo empírico do pensador submetido a condições de facto, e para quem pensar toma tempo, mas como tempo do pensamento puro ou condição de direito (o tempo apodera-se do pensamento).³⁵⁶

³⁵⁴ QP? 54; QP? 58 e IT 317.

³⁵⁵ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 279; DR 216: « C’est sur « l’apprendre » et non sur le savoir, que les conditions transcendentales de la pensée doivent être prélevées. »

³⁵⁶ Ibidem: « C’est pourquoi les conditions sont déterminées par Platon sous la forme de la *réminiscence*, et non pas de l’innéité. Un temps s’introduit ainsi dans la pensée, non pas comme le temps empirique du penseur soumis à des conditions de fait, et pour qui penser prend du temps, mais comme temps de la pensée pure ou condition de droit (le temps prend de la pensée). »

Esta introdução do *tempo* nesta relação de aprendizagem, em que o não-saber não tem um sentido negativo de carência, significa, para Deleuze, uma inversão fundamental assinalada, desde logo, como *reminiscência* e não inatismo – a reminiscência não é uma repetição mas é da ordem do *imemorial*. Assim, para Platão, a memória transcendental não diz respeito à memória empírica do que vimos ou conhecemos e que recordamos porque nos esquecemos (ou seja, neste caso, reminiscência seria entendida como repetição); antes diz respeito ao que não pode senão ser lembrado: o ser *do* passado e não o passado contingente das experiências empíricas. “Mas a memória transcendental apreende aquilo que, na primeira vez, desde a primeira vez, só pode ser lembrado: não um passado contingente, mas o ser do passado como tal e passado de todo tempo.”³⁵⁷

Deste modo, as condições transcendentais do pensamento real (e não apenas possível) devem ser procuradas no exercício de aprendizagem e não do saber, isto é, a dedução transcendental procura as condições pelas quais algo de novo pode acontecer. Isto é: as condições transcendentais do pensamento real são virtuais. As condições ou princípios não são extraídos do saber como se a sabedoria fosse o seu estado inato; antes são extraídos do aprender, mas não do tempo empírico do pensar; antes do tempo puro, transcendental. O objecto desta reminiscência vai ser uma Ideia como “urgência dos problemas, independentemente das suas soluções”.

A noção de Ideia em Deleuze, ainda indefinida neste capítulo, é de imediato recuperada no capítulo seguinte sobre a “síntese ideal da diferença” a partir precisamente das Ideias em Kant. Ainda que em “O que é o acto de criação?” Deleuze procure uma ligação, ou melhor, uma *ressonância*, entre o que é ter uma ideia em cinema e o que é ter uma ideia em filosofia, ou seja, ainda que avalie directamente esta ligação, nele Deleuze preocupa-se mais em colocar questões – à plateia mas também a si próprio – do que propriamente em lhes dar uma resposta.

³⁵⁷ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 241-242; DR 183: « Mais la mémoire transcendante saisit ce qui, dans la première fois, dès la première fois, ne peut être que rappelé: non pas un passé contingent, mais l'être du passé comme tel et passé de tout temps. »

É deste modo que coloca duas questões muito gerais, ainda que as respostas digam respeito ao muito concreto: em primeiro lugar, “o que é ter uma ideia?” Apenas se tem ideias num domínio específico, num âmbito determinado, isto é, não há pensamentos abstractos, apenas pensamentos concretos. Porém, ainda que sejam específicas e concretas em cada domínio, as ideias ressoam entre si. Assim, se o problema é, por natureza, “dialéctico” e universal, as possíveis “soluções” (provisórias, irresolúveis, locais) acontecem num determinado domínio – aos problemas em geral correspondem soluções matemáticas, biológicas etc. No entanto, este domínio muito específico define não só as soluções, mas também a própria “expressão dos problemas”³⁵⁸.

Em segundo lugar, Deleuze vai questionar o que é um acto de resistência. Tal como Malraux afirma, uma obra de arte resiste, em primeiro lugar, à morte, isto é, a função da obra de arte não passa pela sua capacidade comunicativa, mas antes por ser um acto de resistência³⁵⁹. Para Deleuze, o problema é o elemento *diferencial* e *genético*, que obriga a pensar. Um problema *resiste* à solução, um problema *insiste* na solução. “Um problema não existe fora das suas soluções. Mas, em vez de desaparecer, ele insiste e persiste nas soluções que o recobrem.”³⁶⁰

O problema é, neste sentido, um acto de resistência, simultaneamente transcendente e imanente às soluções engendradas. Assim, a relação entre problemas e solução não é linear pois, se por um lado as Ideias encarnam em soluções num campo específico, em acontecimentos-reais, por outro lado essa encarnação depende das ordens de Ideias (das relações diferenciais) e da “forma de expressão” dos problemas dos próprios acontecimentos-ideais. As soluções diferem de natureza dos problemas: cada ordem de Ideia cria o seu próprio campo de solução e a sua forma de expressão. Ou seja, a Ideia como problemática não pertence ao saber mas ao aprender permanente, que constantemente vai actualizando esse virtual que é inconsciente,

³⁵⁸ DR 232.

³⁵⁹ Edmundo CORDEIRO, “Deleuze: Comunicação, controlo e palavra de ordem” in *Revista Caleidoscópio*, n. 8, 2007, pp. 37-49.

³⁶⁰ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 275; DR 212: « Un problème n'existe pas hors de ses solutions. Mais loin de disparaître, il insiste et persiste dans ces solutions qui le recouvrent. »

mas permanecendo imperfeito, inacabado. As Ideias são de natureza inconsciente: enquanto “*diferenciais do pensamento*”, elas são os pensamentos de um *Eu fendido*³⁶¹.

Assim, o indivíduo actual não é um Eu reflexivo, consciente, um Eu ignorante mas que pode corrigir esse estado; mas antes é um Eu fendido, inconsciente, apenas o *locus* onde acontecem pensamentos, não o autor voluntário desses pensamentos: o autómato das percepções e sensações, das sínteses passivas e inconscientes de um Eu dissolvido. Este Eu pode-nos levar erradamente a pensar que é, ainda assim, uma unidade primeira, ou um agente unificador das várias sínteses, que está dissolvida quando, na verdade, tal como José Gil assinala, foi o Eu que se multiplicou mas que garante, ainda assim, a consistência da multiplicidade³⁶²: como afirmaram Deleuze e Guattari, “Escrevemos *O Anti-Édipo* a pares. Como cada um de nós era muitos, já éramos muita gente”³⁶³. E, de igual modo, Deleuze vai pensar a imagem cinematográfica, a imagem de um tipo de cinema cerebral como encontramos em Alain Resnais, Stanley Kubrick ou Michael Haneke, como mostrando esta fissura, por exemplo, quando o corte é irracional, quando a dobra é uma *membrana*.

Se, por um lado, para Deleuze uma imagem moderna, uma nova imagem do pensamento (mas também do cinema), resulta de um pensamento não-representativo, crítica às limitações impostas pela *doxa*, pela representação segundo o modelo de reconhecimento e lembrança das Ideias-modelo, por outro lado, este processo crítico vai corresponder a uma nova perspectiva sobre o próprio processo de criação de Ideias. “Ter uma ideia não é ideologia, é uma prática. Godard tinha uma bela fórmula: não uma imagem justa, apenas uma imagem. Os filósofos também o deveriam dizer e conseguir fazê-lo: não ideias justas, apenas ideias.”³⁶⁴ Ou seja, as “ideias justas” estão inseridas numa ideologia já estabelecida, em lutas e palavras de ordem estabelecidas, dominantes, etc., ao passo que “apenas ideias” se expressa em questões, *gaguez* nas ideias, como declara Deleuze.

³⁶¹ DR 220.

³⁶² José GIL, *O Imperceptível Devir da Imanência: sobre a filosofia de Deleuze*, p. 21.

³⁶³ MP 9: « Nous avons écrit *l'Anti-Œdipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. »

³⁶⁴ Gilles DELEUZE, *Conversações*, p. 61 [ligeiramente modificado]; PP 57: « Avoir une idée, c'est n'est pas de l'idéologie, c'est une pratique. Godard a une belle formule: pas une image juste, juste une image. Les philosophes devraient dire aussi, et arriver à le faire: pas d'idées justes, juste des idées. »

O que é ter uma Ideia? Deleuze define-as como *multiplicidades*: “cada Ideia é uma multiplicidade, uma variedade”³⁶⁵. Em primeiro lugar, ser uma multiplicidade não significa que seja nem múltipla, nem una. Ela não é um conjunto de entidades estáticas. Para uma multiplicidade, dividir-se é mudar de natureza, afirma Deleuze³⁶⁶, e, tanto o uno quanto o múltiplo são eles próprios multiplicidades. Pensamos estas multiplicidades através de conceitos adequados a cada caso, conceitos que abarquem as variações ou coordenadas, como princípios plásticos, diferenciais.

Por outro lado, uma Ideia não é a essência: “A ideia de modo nenhum é a essência. O problema, como objecto da Ideia, encontra-se do lado dos acontecimentos, das afecções, dos acidentes, mais do que do lado da essência teorematizada.”³⁶⁷ A definição de teorema entranha-se na de Ideia enquanto ideia-problema. Alexandre Astruc, no início da *nouvelle vague*, referia-se ao cinema como teorema, conceito retomado por Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini mas também por Gilles Deleuze para quem o teorema ganha uma estreita ligação com o problema: o cinema-teorema é um tipo de cinema centrado no rigor e certeza matemáticos e mecânicos de traçar uma tangente entre imagens criando um circuito fechado. Um cinema-teorema diz respeito à estrutura da imagem, à organização interior, às deslocamentos de actores segundo relações de proximidade e afastamento, como é visível, por exemplo, na profundidade de campo em Orson Welles.

O pensamento não segue o movimento da montagem (movimento dialéctico) mas é *imanente* às próprias imagens. Porém, Deleuze vai questionar este rigor e certeza não apenas entre imagens, mas no pensamento *da* imagem³⁶⁸. Segundo Deleuze, o problema fundamental no cinema é a *expressão do pensamento*. Assim, a noção de problema leva mais longe o potencial do teorema pois, ao contrário do teorema, o problema não está à partida resolvido nem fechado a elementos exteriores e, são estes elementos exteriores que justamente dão que pensar, levam a uma escolha irresolúvel. É neste sentido que a natureza da Ideia é problemática e não

³⁶⁵ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 303; DR 236: « Les Idées sont des multiplicités, chaque Idée est une multiplicité, une variété. »

³⁶⁶ DR 306, 331.

³⁶⁷ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 311; DR 242-243: « L'idée n'est pas du tout l'essence. Le problème, en tant qu'objet de l'idée, se trouve du côté des événements, des affections, des accidents plutôt que de l'essence théorématique. »

³⁶⁸ IT 226-227 e IT 229-230.

teorematizada: é um problema sem soluções disponíveis. A consistência é dada, paradoxalmente, não num todo fechado, num conjunto de partes, mas antes numa totalidade em aberto onde o *fora* não lhe é exterior e o dentro não lhe é interior. É uma forma de pensar o impensável e criar entes na sua *dobra* ontológica: o pensamento relaciona-se não com o cosmos mas com o informe, o “ « caosmos » como noo-onto-plano impensável”³⁶⁹.

Ou seja, os problemas dizem respeito ao não-essencial, aos próprios acontecimentos, de tal modo que o mais importante é “quando?”, “quem?”, “como?”, “onde?” ou “em que caso?”. Isto é, questionar o problema seguindo os *imperativos ocasionais*³⁷⁰. A Ideia, sendo uma multiplicidade, estará mais próxima do contingente, do que de uma essência abstracta. Por esta razão, a descoberta das Ideias é *inseparável* do tipo de questão que se coloca: inseparável da sua expressão mas, antes de tudo, inseparável do tipo de questão.

Mas, quem problematiza? Continuando na esteira da filosofia kantiana, podemos afirmar que é a razão que problematiza, essa *parece* ser, aliás, a sua função: a razão “é a faculdade de colocar problemas em geral”³⁷¹ mas apenas no sentido em que deve ser esconjurada. Ainda sem uma tematização do plano de imanência³⁷² e das *intensidades* que o percorrem, perguntamos: como libertar o acontecimento, o sensível, da Ideia da tríade “Eu, mundo e Deus” dominante? De onde é que surgem estes “imperativos ocasionais”? Do inconsciente: as Ideias são de natureza inconsciente³⁷³. Através do senso comum de uma faculdade não é nos possível

³⁶⁹ SOUSA DIAS, *Lógica do acontecimento: Deleuze e a filosofia*, Porto, Afrontamento, 1995, p. 35. Esta situação de imanência nas imagens cinematográficas é inseparável da crítica ao pensamento dogmático, sendo que fica ainda por determinar o sentido deleuziano de simulacro como subversão do platonismo e como reformulação da relação entre imagem não original e pensamento sem fundamento.

³⁷⁰ DR 255.

³⁷¹ DR 218.

³⁷² Segundo José Gil, Deleuze procurava já em *Diferença e Repetição* e em *Lógica do Sentido* este conceito de plano de imanência, conceito que apenas será exposto a partir do encontro com Félix Guattari em *Mil Planaltos* e *O que é a filosofia?* mas que, por ser pretendido, já estaria a ser construído – isto é, Deleuze já estava a povoar esse plano de imanência antes de o designar. Ou seja, o fim de *Lógica do Sentido* corresponde à crise da ontologia de Deleuze: “na sua ausência, vai recorrendo a noções clássicas que impedem a plena expansão do seu pensamento da diferença”, cf. José GIL, *O Imperceptível Devir da Imanência: sobre a filosofia de Deleuze*, p. 21 e pp. 17-18. O povoamento faz já a sua designação. Daí, por exemplo, que nos primeiros escritos sobre Kant, Deleuze ainda se detenha em conceitos que serão depois abandonados; conceitos como “harmonia superior”, “senso comum estético”, etc.

³⁷³ DR 318.

compreender o impensável no pensamento: o paradoxo de um jogo constante virtual-actual. Os imperativos não nascem de um Eu mas do Ser: da singularidade enquanto potência da Ideia ou virtualidade – como pura intensidade. Ou seja, quem desencadeia os processos é a *intensidade* como dinamismo interno à própria Ideia. O problema não é uma característica subjectiva, de um Eu ignorante, mas antes corresponde à própria objectividade do objecto.

O lance de dados torna-se no imperativo que não elimina o acaso: todo o acaso é afirmado de cada vez de tal modo que o que se repete é o lance de dados e não os dados lançados. Esse lance aleatório, inconsciente, é feito pelo artista, um “operador da Ideia”. Quando Godard introduz o falso *raccord* entre imagens, quando provoca o inesperado nos espectadores, ele é este operador: alguém que faz de um filme um aprender ou uma experimentação.

Se Martin Heidegger questiona o que é que nos faz pensar, Gilles Deleuze insiste nessa linha de pensamento: quando e como pensamos? “O sujeito e o objecto dão uma má aproximação do pensamento. Pensar não é nem um fio estendido entre um sujeito e um objecto, nem uma revolução de um deles em torno do outro. Pensar faz-se sobretudo na relação do território com a terra.”³⁷⁴ Esta distinção pela negativa visa directamente o sistema filosófico de Kant para quem a representação é uma relação de *síntese* que se estabelece entre um sujeito e um objecto. Todas as representações existentes no sistema kantiano dizem respeito a sínteses do que se apresenta:

1.º Intuição (representação singular que se refere imediatamente a um objecto de experiência e que tem a sua fonte na *sensibilidade*); 2.º Conceito (representação que se refere mediamente a um objecto de experiência, por intermédio de outras representações, e que tem a sua fonte no *entendimento*);

³⁷⁴ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 77; QP? 82: « Le sujet e l’objet donnent une mauvaise approximation de la pensée. Penser n’est ni un fil tendu entre un sujet et un objet, ni une révolution de l’un autour de l’autre. Penser se fait plutôt dans le rapport du territoire et de la terre. »

3.º Ideia (conceito que supera igualmente a possibilidade da experiência e que tem a sua fonte na *razão*).³⁷⁵

Deleuze, quando questiona o que é pensar, remete-nos, ainda assim, para Kant para o qual pensar não é conhecer, como vimos relativamente à função da Ideia, associada ao pensamento, mas distinta do conceito do entendimento, isto quer no sistema kantiano, quer no pensamento deleuziano.

Pensar não nos é um exercício natural. Pensar não é a ligação entre sujeito e objecto. O pensamento *faz-se*. Assim, o pensamento, no sentido deleuziano do termo, ou seja, enquanto criação e não reconhecimento ou reflexão, precisa de ser orientado pelas faculdades. Mas, importa igualmente ter aqui em consideração que, para Gilles Deleuze, uma Ideia deve dizer respeito ao sensível concreto – esse é o verdadeiro objecto da filosofia deleuziana, do empirismo transcendental. Com o objectivo de edificar o seu empirismo transcendental, Deleuze vai criticar as noções de Ideia e de conceito reflexivo (como representação orgânica da diferença), tal como vimos com a crítica à imagem dogmática do pensamento: a própria filosofia não é um pensamento *reflexivo* ou contemplativo, não é um pensamento *sobre* algo.

Ainda que não seja uma reflexão sobre algo, o pensamento tem de ser orientado pelas faculdades mas a influência da filosofia de Kant parece acabar aqui: o campo transcendental deve, de facto, ser elaborado pelas faculdades mas não de um modo “harmonioso”, como defende Kant. Antes pelo contrário: o que Deleuze vai destacar na filosofia estética kantiana é a violência exercida entre faculdades, o *desacordo* entre faculdades exposto na terceira Crítica. Deste modo, o desacordo entre faculdades será fundamental para compreendermos as “causas” do pensamento porquanto não o fazemos natural e espontaneamente.

Assim, às Ideias-modelo, essencialistas e sedentárias da filosofia tradicional, como as Ideias platónicas ou cartesianas, por exemplo, Deleuze vai contrapor as Ideias-problemas: *Ideias-problemas-multiplicidades*. Ter uma Ideia é problematizar no

³⁷⁵ PCK 14: « 1º Intuition (représentation singulière qui se rapporte immédiatement à un objet d'expérience, et qui a sa source dans la *sensibilité*); 2º Concept (représentation qui se rapporte médiatement à un objet d'expérience, par l'intermédiaire d'autres représentations, et qui a sa source dans l'*entendement*) ; 3º Idée (concept qui dépasse lui-même la possibilité de l'expérience et qui a sa source dans la *raison*). » [Tradução pessoal]

sentido kantiano, isto é, há uma imediata identidade entre Ideia e problema, um estado de *perplicação*³⁷⁶.

Este é o carácter de perplicação da Ideia, dos movimentos entre problemas de Ideias, da distinção entre Ideias e, simultaneamente, de coexistência “solta” entre Ideias. Este é o âmbito ontológico, anterior às actualizações, mas posterior no que diz respeito à consistência que oferece ao domínio actual que permanece inacabado, imperfeito, relativamente ao domínio virtual. Isto é, no plano empírico, do domínio do actual, está já inserido esse plano transcendental, virtual, juntando de um modo imperfeito uma teoria das Ideias com uma ontologia.

II.4. A REVERSIBILIDADE ENTRE SER E PENSAR: DRAMATIZAÇÃO DAS IDEIAS

Como criar algo, como pensar sequer, a partir de um sistema filosófico que abandona noções-base do pensamento tradicional, noções como “fundamento”, “verdade”, ou um “sujeito” e um “objecto”, unos e constantes? Falamos, neste caso, tanto do “poder de ser” como do “poder de pensar”, tal como fora analisado anteriormente. Como desenvolver uma *ontologia* com base num pensamento a-fundado, contra um pensamento dogmático e um princípio apodíctico, sem que isso seja mera especulação filosófica ou uma intuição vaga? A questão, para Deleuze, centrar-se-á no facto de a génese não ocorrer entre estados actuais mas *entre o virtual e o actual*: isto é, na actualização do virtual enquanto *diferenciação*. Ou seja, em Deleuze, não apenas as soluções dos problemas são os acontecimentos actuais (parciais e temporários) como o próprio problema alude a acontecimentos que são reais mas de ordem virtual ou das Ideias.

Ou seja, como pensar uma nova estrutura da realidade a partir destes princípios ontológicos? Deleuze coloca-nos, assim, perante as dificuldades de pensar

³⁷⁶ DR 242: *perplication* é um conceito que Deleuze recupera nas leituras que faz da filosofia de Leibniz em *A Dobra – Leibniz e o barroco*.

de um modo diferente daquele adoptado pelas filosofias tradicionais. Por exemplo, com a dificuldade de lidarmos com a mudança, a mudança na realidade e a mudança em cada indivíduo. Ou seja, como é que podemos, por exemplo, compreender a temporalidade e, de um modo concomitante, compreender a constituição de um objecto actual. Foi neste preciso sentido que Henri Bergson introduziu o virtual no tempo e não apenas no espaço. Deste modo, um possível modo de lidar com essa mudança passa por compreender o constante fluxo e movimento de criação/destruição, ganho/perda, relacionado/desligado entre elementos. A própria realidade não está fixa em identidades actuais mas é, na sua natureza, problemática, ou seja, não tem solução, só pequenas e efémeras resoluções locais, tentativas de resolução. Assim, podemos deduzir os princípios que orientam esta estrutura da realidade mas não os podemos tornar numa lei, numa relação causal ou numa verdade científica: ou seja, podemos deduzir transcendentemente as condições pelas quais algo acontece.

Da leitura deleuziana do pensamento de Kant resulta, por um lado, a defesa de um desacordo entre faculdades, isto é, a defesa de que há objectos que não podem senão ser pensados, outros que não podem senão ser sentidos, e outros ainda que não podem senão ser imaginados. Por outro lado, resulta também o fim de um senso comum estético que, mesmo sem objecto, antevia já uma forma *a priori* de harmonizar as diversas faculdades à sua volta. Assim, para chegar ao ponto que interessa a Deleuze – o diferente – importa abandonar estas duas noções kantianas: a harmonia das faculdades e o senso comum.

“Aquilo a que chamamos de drama assemelha-se sobretudo ao esquema kantiano.”³⁷⁷ Para Deleuze, aquilo que permanece, de algum modo, nebuloso no esquematismo kantiano, é o poder que o esquema tem em relação ao conceito. O esquema funciona como um elemento exterior que adapta conceitos determinantes e intuições determináveis mantendo-se, no entanto, como uma harmonia vinda do exterior, isto é, em Kant a diferença permanece exterior, entre o conceito e a intuição. É preciso questionar a génese de um objecto – a diferença ou diferença ideal.

³⁷⁷ ID 138: « Ce que nous appelons drame ressemble particulièrement au schème kantien. » [Tradução pessoal]

O *esquema*, para Kant, é uma determinação *a priori* do espaço e do tempo correspondente a um conceito, isto é, ele tem, segundo a leitura deleuziana, o poder de *dramatizar um conceito*. “Mas de onde vem este poder da dramatização?”³⁷⁸, questiona Deleuze. *Como* é que o faz? Deleuze fala mesmo de uma “aventura das ideias” enquanto alfabeto ou “uma álgebra do pensamento puro”. “Se a Ideia é a diferencial do pensamento, há um cálculo diferencial correspondente a cada Ideia, alfabeto do que significa pensar.”³⁷⁹ A imaginação, enquanto teoria das imagens no sentido kantiano, adequa um pensamento às imagens mas o próprio pensamento é feito de imagens.

O que lhe importará não é seguir uma linha de pensamento que procura a diferença nas especificações particulares (forma e matéria) de um universal e que localiza o princípio de individuação em indivíduos já constituídos mas antes, o seu objectivo é mostrar que sentido faz pensar-se a individuação *antes* da especificação, isto é, através de um princípio transcendental, “como um princípio plástico, anárquico e nómada”³⁸⁰. Neste aspecto a leitura de Gilbert Simondon revela-se fundamental para o próprio desenvolvimento de uma ideia de “génese” em Deleuze³⁸¹.

Tal como Gilbert Simondon, Deleuze critica o modo habitual de compreender o processo de individuação pois, se relacionamos o princípio de individuação a um indivíduo já constituído, não estaremos a considerar o princípio *após* a sua constituição colocando, desse modo, o princípio antes do próprio processo³⁸²? “Mas por que razão pressentimos que o problema não está bem situado enquanto procuramos nos factos o critério de um *principium individuationis*?”, interroga-nos Deleuze em *Diferença e Repetição*³⁸³. A solução da Ideia-problema está no indivíduo mas segundo um princípio de individuação *anterior* à sua especificação e capaz tanto

³⁷⁸ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 360; DR 285: « Mais d’où vient ce pouvoir de la dramatisation ? »

³⁷⁹ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 303; DR 235: « Si l’Idée est la différentielle de la pensée, il y a un calcul différentiel correspondant à chaque Idée, alphabet de ce qui signifie penser. »

³⁸⁰ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 96; DR 56: « Comme principe plastique, anarchique et nomade. »

³⁸¹ Por exemplo, a recensão escrita por Gilles Deleuze em 1966, « Gilbert Simondon, L’individu et sa genèse physico-biologique », cf. ID 120-124.

³⁸² DR 56.

³⁸³ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 78; DR 39: « Mais pourquoi pressentons-nous que le problème n’est pas bien posé, tant que nous cherchons dans les faits le critère d’un *principium individuationis* ? »

da criação como da destruição temporárias: a dramatização é feita por diferenças internas à ideia e exteriores ao próprio objecto representado conceptualmente.

Todo o objecto real é duplo por natureza: virtual e actual, sendo que o seu lado virtual possui plena realidade enquanto virtual. Mas, a questão que nos faz pensar prende-se com a divisão do objecto *real* em duas “faces”, uma virtual e outra actual. Pois bem, se na sua definição ontológica, a face virtual já é real, porque não pode ser imediatamente já actual? Ou seja, que necessidade tem Deleuze de *complicar* e separar o virtual do actual? De que modo é que o virtual, não sendo percebido no sentido em que o actual o é, não é um mero conceito especulativo? Ou seja, o nosso problema relaciona-se com o modo de conciliar a ideia de uma *filosofia do concreto* com uma *filosofia virtual*.

Na verdade, o virtual não é um elemento que se sinta mas antes que se pensa: o virtual não está na consciência mas *no tempo*; porém, sentimos os *resíduos* da sua passagem – a *cisão* do tempo. É neste sentido que Éric Alliez fala de uma “filosofia virtual”³⁸⁴: uma filosofia *virtual* no sentido que Pierre Lévy dá ao virtual, como potência e real, oposto a uma desrealização do actual³⁸⁵. O plano de imanência é esta troca incessante entre virtual e actual. Deleuze tem como ponto de partida a distinção cartesiana entre objecto *completo* e objecto *inteiro*: o objecto completo (ou actual) não é um todo fechado mas comporta uma permanente fissura (o seu lado virtual) que impede que chegue a ser um objecto inteiro³⁸⁶. Sendo o virtual real, é determinação completa do actual cuja actualização, porém, permanece uma determinação inteira.

A experiência quotidiana real lida, de facto, com os actuais mas essa realidade desenvolve e está envolvida pelos virtuais. Uma possível resposta à *complicação*³⁸⁷ dos princípios ontológicos reside nas noções de diferenciação e intensidades por oposição ao possível. As duas faces da realidade, actual e virtual, são duas faces distintas mas inseparáveis, isto é, ambas formam uma estrutura inseparável, uma rede, de tal modo

³⁸⁴ Éric ALLIEZ, *Deleuze: Philosophie virtuelle*, Paris, Synthélabo, 1996. Também Jean-Luc Nancy refere uma filosofia do virtual mas no sentido em que o mundo é feito de imagens ou uma realidade virtual. Cf. Jean-Luc NANCY, “The Deleuzian Fold of Thought” in Paul PATTON (ed.), *op.cit.*, p. 110.

³⁸⁵ Pierre LÉVY, *Qu’est-ce que le virtuel ?*, Paris, Éditions la Découverte, 1998.

³⁸⁶ DR 270.

³⁸⁷ PS 58. Gilles DELEUZE, *Le Pli – Leibniz et le baroque*, p. 33, Deleuze afirma: « Expliquer-impliquer-compliquer forment la triade du pli, suivant les variations du rapport Un-multiple. »

que não faz sentido sequer falar do actual sem referência ao virtual e vice-versa. Mas, o resultado dessa *síntese assimétrica* e recíproca entre virtual e actual, o acontecimento, não anula a distinção: é antes uma relação de *complicação*, isto é, não de oposição de termos contrários mas da solidariedade entre a explicação do virtual no actual e da implicação do actual no virtual. Isto é, uma co-implicação entre actualização e cristalização. Tal como uma solução não elimina o carácter problemático das ideias.

Falar apenas de uma realidade actual corresponderá, ao invés, a uma abstracção e a uma anulação das variações reais, isto é, o actual sem a ligação com o *seu* virtual corresponde à recusa das mudanças, das sensações, das percepções. No fundo, da própria capacidade de aprendizagem do que difere. Ou seja, as questões concretas, da vida quotidiana que orientam o pensamento de Deleuze, prendem-se com estas variações: mesmo nos hábitos quotidianos, nas rotinas diárias, há sempre lugar para o diferente. Uma caminhada feita diariamente difere todos os dias – algo muda na pessoa que caminha, o cansaço e o esgotamento físico, a distracção, a preguiça, a determinação, o esgotamento objectivo dos trajectos possíveis, etc., – assim como algo muda no espaço envolvente, a temperatura, o ruído, etc., de tal forma que, desse encontro variável, resulta igualmente sensações variáveis e díspares. O mesmo acontece quando se vê um filme *n* vezes: ainda que a narrativa ou os diálogos já não nos surpreendam, vemos sempre elementos diferentes, pormenores ou ligações que nos tinham escapado. Porém, é a partir destes estados actuais que se pensa, que se cria, etc. porque eles próprios são virtualidade, inesgotabilidade. É este movimento de cristalização do actual (ao seu virtual) que provoca os movimentos do pensamento, da criação e não o inverso – não se deduz *a priori* um domínio virtual a partir do qual se começa a criar um mundo, arte ou pensamento.

Deste modo se compreende o porquê da divisão dupla da realidade em virtual e actual, pois se inicialmente nos surpreendia esta separação pelo facto de não termos experiência do virtual, na verdade, compreendemos que não temos também experiência do actual *enquanto abstracção das mudanças*, isolado do seu lado virtual. Como dizíamos anteriormente, os dois são distintos mas determinam-se reciprocamente.

No entanto, esta relação mútua e ontologicamente distinta mas inseparável é uma relação *desigual* e *assimétrica*: as duas faces que constituem o indivíduo real são assimétricas, isto é, os princípios orientadores das intensidades e formadores das Ideias não são os mesmos que vão causar e criar as coisas actuais. As coisas actuais – os nossos pensamentos e sensações, as mais pequenas mudanças pessoais no indivíduo – é que são por sua vez *expressão* de diferentes relações de intensidades e diferentes formações de Ideias.

É em *Diferença e Repetição* que Deleuze desenvolve a sua filosofia da diferença, ou empirismo transcendental, a partir de uma nova concepção de Ideia: a natureza da Ideia é a diferença e a multiplicidade, isto é, sendo uma multiplicidade de elementos virtuais, a Ideia vai actualizar-se por diferenciação num complexo sistema morfológico sintetizado no paradoxal jogo de palavras de diferenç|ciação³⁸⁸: diferenciação (*différentiation*) enquanto processo de determinação dos elementos virtuais *na* Ideia e diferenciação (*différenciation*) enquanto actualização *da* Ideia. O complexo processo de dramatização de uma Ideia é elaborado por dinamismos ou forças espaço-temporais: um “teatro das multiplicidades”³⁸⁹ ou um “teatro de encenação, onde os papéis prevalecem sobre os actores, os espaços sobre os papéis, as Ideias sobre os espaços”³⁹⁰.

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze divide a *diferença* em duas faces distintas: uma dialéctica, outra estética.

A Ideia dialéctica é duplamente determinada: na variedade das relações diferenciais e na distribuição das singularidades correlativas (diferenciação). A actualização estética é duplamente determinada: na especificação e na composição (diferenciação).³⁹¹

³⁸⁸ ID 140; DR 270: « different|ciation ».

³⁸⁹ « Théâtre des multiplicités », cf. DR 248.

³⁹⁰ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 353; DR 279: « théâtre de mise en scène, où les rôles l'emportent sur les acteurs, les espaces sur les rôles, les Idées sur les espaces. »

³⁹¹ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 359 [ligeiramente modificado]; DR 285: « L'Idée dialectique est doublement déterminée, dans la variété des rapports différentiels et la distribution des singularités corrélatives (différentiation). L'actualisation esthétique est doublement déterminée, dans la spécification et la composition (différenciation). »

E, no texto de 1967, “O método de dramatização”, Gilles Deleuze afirmava que:

A diferenciação exprime a natureza de um fundo pré-individual, que de modo algum se reduz a um universal abstracto, mas que diz respeito a relações e singularidades que caracterizam as multiplicidades virtuais ou Ideais. A diferenciação exprime a actualização destas relações e singularidades em qualidades e extensões, espécies e partes.³⁹²

Deste modo, a actualização das relações diferenciais pela especificação e qualificação actual não se dá por semelhança ou cópia da multiplicidade ideal, da Ideia virtual. Do mesmo modo, a actualização das relações singulares pela extensão e organização das partes actuais não se assemelha a essas singularidades pré-individuais do virtual, isto é, aos acontecimentos ideais virtuais. O processo, em ambos os casos, é de diferenciação e dissemelhança. Ainda que indeterminadas, estas singularidades ou multiplicidades são distintas, isto é, elas próprias sofrem relações diferenciais ainda a nível ideal (por diferenciação). O processo de individuação da Ideia virtual é feito pelos dinamismos espaço-temporais, forças “pré-qualitativas e pré-extensivas”³⁹³, que encarnam Ideias em objectos através da intensificação de um campo intensivo de forças, através da encarnação da coordenada temporal das relações diferenciais em especificações e qualificação, assim como da coordenada espacial das relações singulares na extensão, divisão e organização espacial das partes.

Deste modo, a filosofia é considerada igualmente como uma *teoria das multiplicidades*³⁹⁴. A génese é, neste sentido, um processo que vai do virtual à sua actualização sem que seja o seu começo:

³⁹² ID 143: « La différenciation exprime la nature d'un fond pré-individuel, qui ne se réduit nullement à un universel abstrait, mais qui comporte des rapports et des singularités caractérisant les multiplicités virtuelles ou Idées. La différenciation exprime l'actualisation de ces rapports et singularités dans des qualités et des étendus, des espèces et des parties. » [Tradução pessoal]

“O método de dramatização” corresponde a uma comunicação feita à Société française de Philosophie em Janeiro de 1967 sobre o tema da sua dissertação de doutoramento: Gilles DELEUZE, “La méthode de dramatisation” in ID pp. 132-144.

³⁹³ ID 151.

³⁹⁴ Gilles DELEUZE/Claire PARNET, *Dialogues* [1977], Paris, Flammarion, 1996, p. 179 (doravante D).

Basta compreender que a génese não vai de um termo actual, por menor que seja, a um outro termo actual no tempo, mas vai do virtual à sua actualização, isto é, da estrutura à sua encarnação, das condições de problemas aos casos de solução, dos elementos diferenciais e das suas ligações ideais aos termos actuais e às correlações reais diversas que, a cada momento, constituem a actualidade do tempo.³⁹⁵

Ou seja, em Deleuze, a pergunta inicial sobre a génese das Ideias, leva-nos ao próprio virtual e à sua necessária distinção com o possível. Se para Kant as Ideias dizem respeito a meras possibilidades e não aos fenómenos, já para Deleuze as Ideias são os próprios acontecimentos ideais: virtuais e actuais. É pela sua virtualidade que a multiplicidade ideal se distingue de uma possibilidade.

Portanto, se os dinamismos espaço-temporais puros correspondem às duas faces da diferenciação ou actualização, às Ideias corresponderá igualmente essas duas faces. Em que medida? Para uma resposta adequada, precisamos primeiro de distinguir a natureza das Ideias: é através do movimento de dramatização que uma Ideia se actualiza ou se diferencia. Mas, para que isso aconteça, é preciso que ela tenha já uma natureza actualizável ou *diferençável*: isto é, ela tem de ter já em si mesma, *antes* da actualização, os dois aspectos da diferenciação. De acordo com Deleuze, isto quer dizer que “a Ideia está plenamente *diferençada* em si mesma antes de se *diferenciar* no actual”³⁹⁶. Deste modo, um *signo* é uma *dupla síntese real* entre virtual e actual sem que a actualização anule um dos elementos, é uma *síntese dissemelhante ou disjuntiva* de coexistência de duas partes *ímpares*: de um virtual que é real e de um actual que é cristal.

Ou seja, há uma *síntese virtual* respeitante às relações diferenciais e singulares de um campo que é intensivo, um campo de individuação, das forças intensivas – “agitações espaciais, sulcos de tempo, síntese pura de velocidade, de direcções e de

³⁹⁵ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 306; DR 237-238: « Il suffit de comprendre que la genèse ne vas pas d'un terme actuel, si petit soit-il, à un autre terme actuel dans le temps, mais du virtuel à son actualisation, c'est-à-dire de la structure à son incarnation, des conditions de problèmes aux cas de solution, des éléments différentiels et de leurs liaisons idéales aux termes actuels et aux relations réelles diverses qui constituent à chaque moment l'actualité du temps. »

³⁹⁶ ID 132: « L'Idee est pleinement *différentiée* en elle-même, avant de se *différencier* dans l'actuel. » [Tradução pessoal]

ritmos”³⁹⁷; e uma *síntese actual* responsável pela ordem da especificação e organização espacial, “[a]s qualidades e as extensões, as formas e as matérias, as espécies e as partes não são primeiras; elas estão aprisionadas nos indivíduos como em cristais”³⁹⁸. Assim, tanto quanto o virtual é já real, também o actual é *cristalizável*.

Como pensar a génese (do signo, do pensamento) a partir das coordenadas proporcionadas quer pela discórdia das faculdades em Kant, quer pela noção de mundos impossíveis (ou mutuamente incompatíveis) em Leibniz³⁹⁹? A criação do novo e singular inicia um percurso filosófico que levará Deleuze à necessidade de uma ontologia expressa como “teoria da individuação” ou “teoria do acontecimento”. Essa criação é esmiuçada, em primeiro lugar, através da actualização do seu virtual por oposição à realização do possível: na passagem do virtual para o actual, o virtual diferencia-se.

Deste modo, o virtual é o campo transcendental mas, tal como acontece na crítica que Deleuze faz do transcendental em Kant, este transcendental não é um decalque do empírico. O virtual não é em Deleuze uma categoria pré-determinada por condições empíricas, por aquilo que nos é possível experienciar dadas as coordenadas espaço-temporais. O virtual não é o possível, como cópia do real empírico: ou seja, entre o plano transcendental e o plano empírico não há cópia nem repetição mas divergência e diferenciação.

Encontramos uma exposição concentrada da complexa teoria das multiplicidades em “O actual e o virtual”⁴⁰⁰, texto no qual Deleuze resume o que será o

³⁹⁷ ID 134: « Des agitations d’espace, des creusées de temps, de pure synthèses de vitesse, de directions et de rythmes » [Tradução pessoal]; concepção também presente em DR 398.

³⁹⁸ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 399; DR 318: « Les qualités et les étendues, les formes et les matières, les espèces et les parties ne sont pas premières ; elles sont emprisonnées dans les individus comme dans des cristaux. »

³⁹⁹ O conceito de “impossibilidade” será desenvolvido no capítulo II.6. As narrativas falsificadoras: negação, torção, crença. A partir de *A Dobra – Leibniz e o barroco*, Deleuze abandonará conceitos como “simulacro” (presente em *Diferença e Repetição*) ou “harmonia de faculdades” (de *A filosofia crítica de Kant*) a favor de uma cosmologia do caos – *caosmos* – e da impossibilidade.

⁴⁰⁰ Texto publicado em 1996 na nova edição de D 179-185: « Annexe: Chapitre V ».

“presente renascimento da ontologia” provocado pela nova imagem do pensamento⁴⁰¹.

A relação constante, circular, entre virtual e actual leva à constituição de um duplo circuito, ou seja, o actual tanto reenvia a virtuais e a outros actuais como reenvia ao *seu* próprio virtual. Toda e qualquer multiplicidade (e, mesmo o Uno é, em *Diferença e Repetição*, uma multiplicidade) envolve elementos actuais e virtuais sendo que não há nenhum objecto por si só actual: os objectos, virtuais e actuais, são o resultado de dois processos “assimétricos mas recíprocos” entre virtual e actual, o processo de singularização e actualização do virtual e o seu processo “inverso”, de individuação e cristalização do actual. Numa primeira parte desse texto, Deleuze desenvolve a questão da singularização e actualização. Cada partícula actual, envolta por um “nevoeiro” de imagens virtuais, tanto *emite* como *absorve* virtuais, de diversas ordens e mais ou menos próximos, através de circuitos que coexistem. De acordo com Deleuze, este carácter, simultaneamente emissor e receptor, ocorre justamente “num tempo mais pequeno que o mínimo de tempo contínuo pensável”⁴⁰². Ou seja, o que é próprio dos virtuais é um princípio natural de incerteza e indeterminação ao seu acontecimento *breve*. A sua brevidade impede que seja um actual. Ele permanece indeterminado, *inconsciente*. Cria-se, deste modo, já uma imagem dinâmica, morfológica, do objecto actual: todo o actual está envolvido por círculos móveis, mais ou menos próximos, de virtualidade, imagens virtuais sempre renovadas e sempre dissolvidas. Assim, uma percepção actual, resultado da “identidade dramática” dos dinamismos, vê-se envolvida, de um modo inseparável, por essa nebulosidade de imagens virtuais, distribuída por círculos móveis que se fazem e desfazem.

Deste modo, se pretende compreender de que forma uma percepção actual é como uma partícula pois a percepção não é unicamente actual mas é também virtual, correspondente a lembranças de diferentes ordens, a um inconsciente que se funda nos princípios de brevidade e velocidade desses virtuais. Assim, se o actual é o objecto da actualização, o seu sujeito é o virtual: a actualização é *do* virtual e, para o virtual, actualizar-se significa diferenciar-se.

⁴⁰¹ DR 252-253.

⁴⁰² D 179: « Ils sont dits virtuels en tant que leur émission et absorption, leur création et destruction se font en un temps plus petit que le minimum de temps continu pensable. » [Tradução pessoal]

Mas, onde é que estes dramatismos têm lugar? Onde ocorrem estes jogos entre intensidades, Ideias, actualizações e individuações? Esse papel será entregue ao plano de imanência que vai, justamente, conter estes dois tipos de relações: se o primeiro cria circuitos (cada vez) mais vastos, circuitos onde o virtual se actualiza no actual, o segundo cria os mais pequenos circuitos, onde o actual se cristaliza com o seu virtual. Porém, esta comparação entre os dois tipos de reenvio, este paralelo entre a actualização e a cristalização, pode-nos levar, erradamente, a pensar que os dois processos são o reverso um do outro, quando não é isso que acontece: a relação que se estabelece entre dois actuais não é semelhante àquela que se estabelece entre o actual e o virtual. Isto é, entre virtual e actual formam-se dois tipos de círculos, uns mais largos, de singularização e *actualização*, outros mais estreitos, de individuação e *cristalização*. Mas, se por um lado a actualização pertence de direito ao virtual enquanto singularidade, por outro lado, ao actual ele próprio corresponderá já uma individualidade constituída.

Um dos problemas da taxonomia encetada por Deleuze relativamente ao cinema prende-se, precisamente, com a questão do tratamento dos dados empíricos, de todos os signos cinematográficos, de todos os tipos de imagem cinematográfica possível. Porém, esta ideia de “todos os signos” não nos deverá desviar da verdadeira intenção de Deleuze: a busca pelo todo não se limita à enumeração de todos os casos mas, ao invés, relaciona-se com a sua *formação* – o que Deleuze pretende é delimitar o processo de formação desses signos e, por isso mesmo, cada tipo de imagem diferente que surge leva-o a criar naturalmente um novo conceito que lhe seja adequado. Esse método permitirá, igualmente, distinguir e discriminar os signos através dos seus elementos diferenciais genéticos⁴⁰³. O ponto a destacar é: “[...] trata-se de saber em que condições pequenas diferenças, livres, flutuantes ou não ligadas, se tornam diferenças apreciáveis, ligadas e fixas.”⁴⁰⁴ Para além disso, o que é que gera, ou causa, todas as dinâmicas envolvidas no processo de actualização? Segundo Deleuze, num

⁴⁰³ Segundo Goethe, um dos problemas que surgem com uma teoria que pretende acompanhar esta dinâmica é a questão da relação entre a linguagem e os conceitos: os conceitos têm de ser dinâmicos? A respeito da taxinomia das plantas e do “melhor” método para acompanhar o desenvolvimento e crescimento de uma planta segundo o ponto de vista de Goethe, cf. GOETHE, *Metamorfose das plantas*, trad. Maria Filomena Molder, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

⁴⁰⁴ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 400; DR 319: « [...] il s’agit de savoir à quelles conditions de petits différences, libres, flottantes ou non liées, deviennent des différences appréciables, liées et fixes. »

discurso que oscila entre o acontecimento microscópico e o macroscópico, a dinâmica envolvida no movimento morfogenético de um ovo⁴⁰⁵, por exemplo, acontece ainda e primeiramente a um nível virtual, não no sentido de mera possibilidade mas no sentido de não-actualizado, não-diferenciado, isto é, ao nível da individuação que precede a sua actualização. Ainda que virtuais, esses dinamismos são já uma face real desse acontecimento. Falamos dos movimentos que determinam o tipo de ovo, a duração, a temperatura e o ritmo de desenvolvimento, bem como o espaço corporal, o *campo intensivo*, que suporta este mesmo ritmo e velocidade.

O intervalo genético envolvido na revisão e crítica de uma teoria das essências, base, justamente, de “O método de dramatização”, consiste no campo virtual pois a actualização acontece por diferenciação, por criação de um espaço e um tempo singulares de tal modo que, entre as relações diferenciais e singulares que ocorrem no virtual e as especificações e organização das partes que ocorrem no actual, não existe uma relação de semelhança ou cópia mas de dissemelhança e divergência. Ou seja, a espécie e qualidade não copiam as relações diferenciais virtuais, nem a organização espacial copia as singularidades⁴⁰⁶. Se no processo de realização a existência é uma duplicação do igual e semelhante segundo o princípio de identidade, então nesse processo, a existência não é senão uma qualidade accidental que nada vem alterar, ontologicamente, a passagem do não-ser para o ser. Pelo contrário, por o virtual ser já real, ele tem previamente uma estrutura diferencial e singular actualizável.

II.4.1. *MATRIX*: BREVE NOTA SOBRE REALIDADE VIRTUAL E REALIDADE DO VIRTUAL

As dificuldades em conceber o virtual deleuziano, um virtual que seja real, estão na base de uma confusão conceptual que, por vezes, ocorre quando se liga a “realidade do virtual” à “realidade virtual”, ou seja, quando se confunde o virtual que é

⁴⁰⁵ DR 281.

⁴⁰⁶ ID 140.

já real *antes* de ser actual com o virtual enquanto “simulação” da realidade no sentido de virtualização ou ilusão⁴⁰⁷. A questão que Deleuze vem colocar prende-se com a dificuldade de compreender que o virtual se oponha ao actual e não ao real: *o virtual possui uma plena realidade enquanto virtual* sendo, simultaneamente, uma determinação completa e uma parte restrita do objecto, um virtual-real que se opõe a um actual-cristal.

Deste modo, o processo de actualização do virtual é sinónimo de diferenciação, ou melhor, “[a] esse respeito, quatro termos são sinónimos: actualizar, diferenciar, integrar, resolver. A natureza do virtual é tal que, para ele, actualizar-se é diferenciar-se”⁴⁰⁸, em clara oposição ao um modo clássico de se pensar esse processo enquanto semelhança e identidade. A actualização como diferenciação não se rege nem pela noção de identidade de um original, nem pela noção de semelhança da cópia, mas antes pela noção de *criação*, criação de linhas e eixos divergentes. Ela não corresponde, assim, à realização de determinações pré-estabelecidas e pré-conhecidas como se fosse um mundo de possibilidades virtuais ou do domínio do geral. Por o virtual ser já real, pode ser actualizado, tem já uma estrutura diferencial e singular.

Matrix (*The Matrix*, 1999) é um filme que nos mostra a coexistência entre duas distintas comunidades: uma comunidade real, de humanos presos a uma existência artificial ou conduzidos à resistência deste estado, e uma comunidade virtual, controlada por um programa segundo o qual a realidade aparece como normal segundo os nossos índices de realidade.

Para Deleuze, uma das características do virtual-real é a sua diferenciação e não a repetição ou duplicação. A questão não é numérica (quantidade divisível) mas de um processo de individuação intensivo, enquanto criação de singularidades. A comunidade virtual neste filme é, de acordo com este critério, uma realidade numérica, duplicada, uma repetição cansativa que apenas simula uma outra realidade. Contrariamente à interpretação de Slavoj Žižek, *Matrix* é um filme que *tende a ignorar* a teoria deleuziana de virtual como real pois, para Deleuze, *a realidade é dupla*, virtual e actual,

⁴⁰⁷ Deleuze não denomina o *processo inverso* da actualização do virtual de “virtualização do actual” mas de “cristalização do actual”.

⁴⁰⁸ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 345; DR 272: « Quatre termes, à cet égard, sont synonymes : actualiser, différencier, intégrer, résoudre. Telle est la nature du virtuel, que s’actualiser, c’est se différencier pour lui. »

não fazendo sentido que haja comunidades resistentes à virtualização. Slavoj Žižek chega mesmo a referir-se à “celebração pseudo-deleuziana da revolução vitoriosa da multiplicidade”⁴⁰⁹. Na verdade, *Matrix* não nos parece um filme que possa “ilustrar” fielmente o conceito de “realidade do virtual” em Gilles Deleuze pois não difere, na sua base, da distinção entre real e virtual presente, por exemplo, em *A Vida em Directo* (*The Truman Show*, 1998) de Peter Weir, *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg ou *A Vila* (*The Village*, 2004) de M. Night Shyamalan. Todos estes filmes têm uma ideia comum, a de que há uma realidade verdadeira (a essência virtual) *para lá* da realidade simulada (o actual).

II.5. DO AUTÓMATO ESPIRITUAL AO “HOMEM FASCISTA”

As leituras que Deleuze faz, breves no caso do pensamento de Heidegger, mais extensas no caso do pensamento de Kant ou Bergson, correspondem a um longo e complexo tecer de ideias que tem como principal objectivo a procura de um pensamento da diferença, isto é, da possibilidade de encontrar nesses filósofos modalidades para pensar a diferença em relação, respectivamente, ao começo filosófico, ao sensível e à semiótica da imagem-matéria. É precisamente neste tecido de ideias que Espinosa será um filósofo crucial. Para além de ser uma influência directa na filosofia deleuziana, Deleuze engendrará ainda um original encontro entre o “poder do pensamento” em Espinosa e o “poder do falso” em Nietzsche: esse encontro será explícito cerca de quinze anos mais tarde, com a criação do conceito de “imagem-tempo”.

⁴⁰⁹ Slavoj ŽIŽEK, *Lacrimae Rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberspacio*, trad. Ramon Vilà Vernis, Barcelona, Debate, 2006, p. 206: “la celebración pseudodeleuziana de la revolución victoriosa de la multitud.” [Tradução pessoal]

“O movimento automático” afirma, em *A Imagem-tempo*, “faz erguer em nós um *autómato espiritual*, que por sua vez reage a ele”⁴¹⁰. Podemos remontar, do ponto de vista teórico, a associação entre o automatismo do mecanismo cinematográfico e os processos mentais dos espectadores às primeiras teorias sobre o cinema. Jean Epstein e Elie Faure, por exemplo, evidenciaram o paralelismo entre os processos cinematográficos e os processos mentais, entre o mecanismo técnico do cinema e o mecanismo do pensamento humano. Em 1937, Elie Faure faz um dos primeiros elogios ao cinema, ao aproximar o “automatismo material”, próprio da técnica cinematográfica, ao “automatismo intelectual” do espectador:

Na verdade, é o seu próprio automatismo material que faz surgir do interior destas imagens este novo universo que impõe pouco a pouco ao nosso automatismo intelectual. É deste modo, que aparece numa luz ofuscante, a subordinação da alma humana aos instrumentos que ela cria e vice-versa. Entre tecnicidade e afectividade, surge uma reversibilidade constante.⁴¹¹

Por seu lado, Jean Epstein defendia a especificidade da “máquina de pensar” (*machine à penser*) que é o cinema: o cinematógrafo foi, gradualmente, criando um “cérebro mecânico”, directa e indirectamente relacionado com a própria inteligência humana e que, no fundo, conduziu à criação de uma “filosofia de um cérebro-robot que não foi intencional e estritamente regulado para realizar um trabalho idêntico ao do órgão vivo”⁴¹².

Porém, a interpretação que Deleuze faz dessa associação entre a técnica cinematográfica e a mente do espectador é inovadora no próprio recurso que faz do conceito de “autómato espiritual”, conceito que é, em primeiro lugar uma leitura de Espinosa, mas também de Leibniz. Mas, se o conceito de autómato espiritual nos

⁴¹⁰ IT 203: « Le mouvement automatique fait lever en nous en *automate spirituel*, qui réagit à son tour sur lui » [Tradução pessoal, itálico no original]

⁴¹¹ Elie FAURE, *Fonction du cinéma: de la cinéplastique à son destin social*, Paris, Gonthier, 1964, p. 56: « En vérité, c’est son automatisme matériel même qui fait surgir de l’intérieur de ces images ce nouvel univers qu’il impose peu à peu à notre automatisme intellectuel. C’est ainsi qu’apparaît, dans une lumière aveuglante, la subordination de l’âme humaine aux outils qu’elle crée, et réciproquement. Entre technicité et affectivité, une réversibilité constante s’avère. » [Tradução pessoal]

⁴¹² Jean EPSTEIN, *L’intelligence d’une machine*, p. 186: « (...) philosophie d’un cerveau-robot qui n’a pas été intentionnellement et strictement réglé pour accomplir un travail identique à celui de l’organe vivant. » [Tradução pessoal]

remete para aquilo que na tradição filosófica diz respeito à *unidade* entre mente e corpo, ele surge aqui deslocado, de alguma forma actualizado pelo cinema e significando, por sua vez, e em primeiro lugar, o circuito criado pelo *choque* entre a imagem-movimento e o pensamento.

Assim, na filosofia do cinema de Deleuze, o autómato espiritual ou mental já não designa, como na filosofia tradicional de Espinosa na qual tem origem, a possibilidade lógica de um pensamento que deduziria as ideias umas das outras, ou seja, a dedução de um pensamento *mediante* um outro pensamento. Segundo a definição de Espinosa,

O Método não é outra coisa senão o conhecimento reflexivo ou a ideia da ideia; e porque não há a ideia da ideia se não existir primeiramente a ideia, portanto, não há Método a não ser que haja primeiramente a ideia. Por consequência, será bom aquele Método que mostre como a mente deve ser dirigida pela norma de dada ideia verdadeira.⁴¹³

Neste sentido, a crítica deleuziana da imagem dogmática do pensamento como representação ou reconhecimento tem como consequência filosófica a crítica da lógica entendida como resolução de problemas através de proposições verdadeiras (da lógica binária, proposicional). Ou seja, a nova imagem do pensamento significa igualmente uma *nova lógica* – uma lógica do acontecimento, uma *lógica das multiplicidades* ou do sentido enquanto definição da própria filosofia, afirma Gilles Deleuze, substituindo a conjugação É pela *conjunção E* numa lógica paradoxal.

Em Espinosa, o conceito de autómato espiritual surge, pela primeira vez, numa obra póstuma e inacabada, *Tratado sobre a Reforma do Entendimento*, livro dividido em duas partes: uma primeira sobre o objectivo do método, do pensamento, sobre a “forma da ideia verdadeira”; e uma segunda parte sobre o “conteúdo da ideia verdadeira ou adequada”, isto é, sobre o modo de concretizar o primeiro objectivo.

⁴¹³ Bento de ESPINOSA, *Tratado sobre a Reforma do Entendimento*, trad. António Borges Coelho, Lisboa, Livros Horizonte, 1971, p. 44; ESPINOSA, *Traité de la réforme de l'Entendement, Œuvres 1*, trad. Charles Appuhn, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 192: « La méthode n'est pas autre chose que la connaissance réflexive ou l'idée de l'idée ; et, n'y ayant pas d'idée d'une idée, si l'idée n'est pas donnée d'abord, il n'y aura donc point de méthode si une idée n'est donnée d'abord. La bonne méthode est donc celle qui montre comment l'esprit doit être dirigé selon la norme de l'idée vraie donnée. »

Iniciando o texto naturalmente pela dúvida, Espinosa começa por nos indicar que o “autômato” corresponde ao Homem do cepticismo “cego”, radical, ou seja, ao sujeito cartesiano que afirma e duvida sem que, no entanto, tenha conhecimento de que é ele quem afirma e duvida: “Se negam, concedem ou opõem, não sabem que negam, concedem ou opõem e, portanto, têm de ser considerados como autômatos totalmente privados de pensamento”⁴¹⁴. Assim, numa primeira acepção do termo, “autômato” designará a *privação* de pensamento, a inexistência de espírito, ou a falta de espírito reflexivo naqueles que não sabem sequer que duvidam quando afirmam duvidar – ou em termos cartesianos, não se compreendem como Cogito.

Mas, de acordo com Deleuze, o dualismo cartesiano tinha impedido a criação da personagem do autômato espiritual, unidade de alma e corpo numa identidade *indivisível* entre forma e matéria. A superação desse dualismo será uma das razões do interesse pelo pensamento de Espinosa, uma vez que, se numa primeira parte, a exposição do método reflexivo (“ideia da ideia” ou o poder de pensar) não nos dá a conhecer mais do que o *poder* que temos em conhecer, numa segunda parte, Espinosa desenvolve a questão da ideia adequada ou o conteúdo da ideia verdadeira, seja enquanto reflexiva, como na ideia da ideia, seja enquanto expressiva, como na ideia adequada⁴¹⁵.

Deste modo, pensar é, segundo esta definição, seguir as leis do pensamento, as leis que determinam a forma e o conteúdo das ideias verdadeiras. O que o método nos permite conhecer é o nosso *poder* de conhecer, o nosso poder de pensar⁴¹⁶, noção que, por seu lado, será a causa de todas as outras ideias que se lhe seguirão (de um modo *automático*). Segundo Espinosa, o autômato espiritual corresponde, deste modo, a um espírito que age de acordo com as leis determinadas⁴¹⁷. Ou seja, numa

⁴¹⁴ Bento de ESPINOSA, *Tratado sobre a Reforma do Entendimento*, p. 50; ESPINOSA, *Traité de la Réforme de l'Entendement* in *Œuvres*, p. 195 [ligeiramente modificado]: « S'ils nient, concèdent, ou opposent une objection, ils ne savent qu'ils nient, concèdent ou opposent une objection; il faut donc les considérer comme des automates entièrement privés de pensée. »

Deleuze, porém, cita outra tradução de Espinosa feita por Ferdinand Alquié em que « privés de pensée » surge como « dépourvus d'esprit » (versão essa que, por seu lado, está na base da tradução portuguesa “carecem totalmente de espírito”, feita por António Borges Coelho).

⁴¹⁵ Gilles DELEUZE, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Les éditions de Minuit, 1968, p. 117. *Concatenatio* enquanto encadeamento automático das ideias na ideia adequada.

⁴¹⁶ No limite, segundo Espinosa, temos o poder de pensar porque participamos no poder absoluto de pensar (Deus) cf. Gilles DELEUZE, *Spinoza et le problème de l'expression*, p. 124.

⁴¹⁷ ESPINOSA, *Traité de la Réforme de l'Entendement*, p. 210.

segunda acepção do termo, o “autômato” surge no texto de Espinosa como sinónimo de *autonomia*: a autonomia e a espontaneidade do pensamento. Numa nota de *Espinosa e o problema da expressão*, Gilles Deleuze afirma justamente: “Apesar da diferença das duas interpretações, o autômato espiritual tem um aspecto comum em Leibniz e em Espinosa: ele designa a nova forma lógica da ideia, o novo conteúdo expressivo da ideia e a unidade desta forma e deste conteúdo”⁴¹⁸.

O autômato espiritual é, portanto, uma unidade temporal indivisível, entre o modo de pensamento (alma ou espírito⁴¹⁹) e o modo de extensão (corpo) de tal modo que, de uma forma reversível, o espírito é *expressão* intelectual do corpo tal como o corpo é *expressão* extensa, espacial do espírito. Assim, e ainda que este conceito tenha um tão grande destaque no livro de Deleuze dedicado a Espinosa, trata-se de um conceito inexistente na filosofia de Espinosa⁴²⁰. Porém, na leitura deleuziana que seguimos, é o conceito de *expressão* que realiza a ligação Ser-Pensar: isto é,

São os conceitos espinosistas de substância e de modos que se relacionam com o plano de imanência como seu pressuposto. Este plano oferece-nos as suas duas faces, a extensão e o pensamento, ou, mais exactamente, os seus dois poderes, poder de ser e poder de pensar.⁴²¹

Segundo Espinosa, tudo é causado pelo *poder do pensamento*, isto é, as ideias são a causa de outras ideias, sem que haja propriamente a concepção de um “Eu” que pense enquanto *res cogitans*; quem pensa é um *agenciamento maquínico*, como um autômato espiritual que pensa em nós. Neste sentido, pensar é obedecer às regras do

⁴¹⁸ Gilles DELEUZE, *Spinoza et le problème de l'expression*, p. 126: « Malgré la différence des deux interprétations, l'automate spirituel a un aspect commun chez Leibniz et chez Spinoza : il désigne la nouvelle forme logique de l'idée, le nouveau contenu expressif de l'idée, et l'unité de cette forme et de ce contenu. » [Tradução pessoal]

⁴¹⁹ Anima (alma) é o termo usado no *Traité de la réforme* ao passo que em *Ética* Espinosa adopta o termo mens (mente). Indicação presente nas notas finais de ESPINOSA, *Œuvres complètes*, trad. Roland Cailliois, M. Francès, Robert Misrahi, Paris, Gallimard, 1954, p. 1402.

⁴²⁰ Segundo Pierre Macherey, a palavra “expressio” não surge no livro *Ética*; aí apenas encontramos as várias formas do verbo “exprimere”. Cf. Pierre MACHEREY, “The encounter with Spinoza” in Paul PATTON (ed.), *op.cit.*, p. 144.

⁴²¹ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 47; QP? 50: « Ce sont les concepts spinozistes de substance et de modes qui se rapportent au plan d'immanence comme à leur pré-supposé. Ce plan nous tend ses deux faces, l'étendue et la pensée, ou plus exactement ses deux puissances, puissance d'être et puissance de penser. »

pensamento, às leis que determinam a forma e o conteúdo das ideias verdadeiras que criam outras ideias unicamente pelo poder de pensar. Ou seja, a alma será unidade deste processo unicamente enquanto autómato espiritual.

Se Espinosa destaca o poder do pensamento, Deleuze vai contudo relacionar este poder com as ideias de Nietzsche e Artaud, pensadores que fazem a ruptura com um modo tradicional de pensar: afinal, perante a *impotência* em se pensar a *verdade*, qual é o *valor do pensamento*? A questão da impotência do pensamento não diz apenas respeito à nossa relação com o cinema mas é, neste caso concreto, tanto o objecto do cinema quanto o seu sujeito, ou seja, é uma questão que incomodará o pensamento em geral. Deste modo, para Deleuze, o maior poder que o pensamento pode expressar não está no modelo representativo, enquanto modelo do conhecimento, mas no pensamento do impensável, quando este enfrenta a sua maior impotência. Deleuze passa assim da questão do próprio mecanismo cinematográfico, um aparelho que faz mover as imagens, para as imagens que se automovem: o movimento é o dado imediato das imagens. Porém, o que lhe interessa nesta imagem automática não é propriamente analisar as origens ópticas e mecânicas da percepção da arte cinematográfica mas a questão do pensamento: quando o movimento é automático. Ou seja, o autómato espiritual não é considerado apenas no sentido tomado pela filosofia clássica. Isto é, o cinema torna-se no modelo do próprio funcionamento do pensamento e não num sucedâneo deste, ou como afirma Deleuze, a essência do cinema está em mostrar o funcionamento do pensamento: a essência do cinema é “*produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar directamente o sistema nervoso e cerebral*”⁴²². As imagens-tempo, fora do registo clássico do esquema sensório-motor, das narrativas verídicas, da montagem orgânica, etc., são já *sintomas* de uma nova imagem do pensamento, segundo Deleuze.

Em segundo lugar, e recuperando a citação que tivemos como ponto de partida – “O movimento automático faz erguer em nós um *autómato espiritual*, que por sua vez reage a ele.” –, Deleuze destaca igualmente a importância da *reacção* que o autómato espiritual deve ter ao próprio automatismo cinematográfico que o gerou.

⁴²² IT 203: « Produire un choc sur la pensée, communiquer au cortex des vibrations, toucher directement le système nerveux et cérébral. » [Tradução pessoal, em itálico no original]

Isto significa um *novo circuito* no qual o espírito já não segue passivamente as imagens mas, antes pelo contrário, as imagens é que o forçam a pensar – trata-se de um *noochoque*. Mikel Dufrenne, por exemplo, refere-se ao espectador como um “espect-actor”⁴²³, ou seja, retomando as palavras de Deleuze, cabe ao espectador (aqui, autómato espiritual) não apenas receber as imagens, mas, de um modo reversível, reagir-lhes.

Deste modo, compreendemos que a primeira parte da frase citada de Deleuze – o automatismo do cinema cria o automatismo espiritual – seja tão importante como a final – a reacção ao automatismo espiritual –, a reacção que o espectador faz à imagem-movimento (ou modelo clássico, dogmático do pensamento racionalista como representação).

Como vimos relativamente à crise da imagem-acção e à consequente atribuição de uma função activa ao espectador (caso de Hitchcock, por exemplo), o espectador ganha uma dupla função: se por um lado deve responder automaticamente às imagens que vê e ouve, numa relação de passividade (pelas percepções e afecções das imagens), por outro lado, destaca-se também a possibilidade de reacção pelo choque. A questão, como é colocada por Richard Rushton, prende-se, ao contrário do que se julgaria, com a “afectividade e virtualidade” do cinema e a perda da subjectividade, isto é, com as duas maiores capacidades do cinema. Deste modo, Rushton defende, consequentemente, um conceito de espectador em Deleuze sem que, no entanto, a subjectividade *no presente* desse espectador seja de modo algum considerada como pobre⁴²⁴.

Contudo, este processo de criação do choque e da procura de uma participação consciente do espectador de cinema era já um processo analisado por alguns cineastas do período clássico, como Eisenstein, por exemplo. Para este cineasta do cinema

⁴²³ Mikel DUFRENNE, “Le spect-acteur du film” in *Esthétique et philosophie*, tome 3, vol. III, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 169-178.

⁴²⁴ Richard RUSHTON, “Passions and Actions: Deleuze’s Cinematographic Cogito”, p. 128: “The empirical-bodily spectator responds *automatically* and *mechanically* – and at the same time viscerally and physiologically – to the image. Perhaps these might be called *subjective images*. But it is a very strange kind of subjectivity, a subjectivity with no background or backdrop, and a subjectivity that lives entirely *in the present*, as it were, reacting and responding only to filmic events as they happen. If these are subjective images, then they are certainly not images guided by a subject. Rather, they are the responses of a subject that has lost all subjecthood, that has lost the traits of agency and selfdetermination.” (italicos no original)

soviético, o Todo do filme é pensado e não percebido e deve, por isso mesmo, e de modo a garantir a sua eficácia retórica, ser bem construído e montado de forma a transmitir ideias (os diferentes tipos de montagem concorrem para esta transmissão). A função do cinema é tornar o pensamento visível nas imagens. Neste aspecto, a montagem cinematográfica tem a função de associar a “montagem das imagens” à “montagem das ideias” com o objectivo de criar um Todo fechado significativo.

É através da montagem e da associação livre entre imagens ou planos que se constrói igualmente uma representação do tempo, representação indirecta *mediante* o controlo do movimento. Na montagem dialéctica de Eisenstein, e nas suas diversas modalidades, o choque é provocado pela oposição entre imagens: por exemplo, em *O Couraçado de Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), na cena da escadaria de Odessa, Eisenstein recorre à montagem rítmica que alia a duração de cada plano com o próprio movimento interno à cena, reforçando assim o conflito entre os dois movimentos, da montagem dos planos com o movimento compassado dos soldados que descem a escadaria⁴²⁵. A uma *práxis* cinematográfica, corresponderá também, neste caso, uma *práxis* ideológica.

Para além deste primeiro movimento criado pela montagem, presente principalmente no cinema soviético (mas de algum modo, extensível ao cinema da imagem-movimento), de um movimento *da imagem para o pensamento* (no qual o choque é provocado pela oposição das imagens que, por sua vez, obriga o pensamento a pensar o Todo – um Todo que não pode senão ser pensado⁴²⁶), Deleuze fala igualmente do movimento inverso, *do pensamento para a imagem*, isto é, de um movimento que cria figuras e metáforas: se a figura é criada a partir da emotividade do pensamento do espectador perante o conflito de imagens que percebe, este choque sensorial leva, por sua vez, à criação de metáforas, ou seja, de clichés, a uma relação *mediada* pela representação⁴²⁷.

É precisamente com este duplo movimento que podemos compreender que o autómato espiritual tenha dois momentos interpretativos distintos: se, por um lado, o

⁴²⁵ Sobre as diversas modalidades de montagem em Sergei Eisenstein (métrica, rítmica, tonal, harmónica, intelectual e vertical), q.v. Jorge Leitão RAMOS, *Sergei Eisenstein*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, pp. 21-27.

⁴²⁶ IT 212.

⁴²⁷ IT. 205-206.

autômato é activo, coincidindo com o movimento no pensamento (ou montagem das ideias) provocado pelo fora de si, por elementos que lhe são estrangeiros, por outro lado, ele também é passivo, como no caso concreto da montagem em Eisenstein, um movimento dialéctico, mediado pelas imagens que elaboram um conceito de espectador como um espírito entorpecido e guiado pelo cliché⁴²⁸.

O cinema deve interligar-se com a realidade íntima do cérebro, que não é o Todo mas a fissura (*fêlure*): ou seja, não é o pensamento do Todo mas o dissociar, o deslocar, isto é, aquilo que é impensável dentro do próprio pensamento; o cinema não exalta o poder de tornar visível o pensamento mas revela o que é impensável no pensamento e de que modo o pensamento permanece “incompleto” ou em devir porque não há um Todo que pudesse ser pensado. A nova imagem de cérebro proposta por Deleuze é, conseqüentemente, a da fissura entre imagens: “esta realidade íntima não é o Todo, pelo contrário, é uma fenda, uma fissura”⁴²⁹. Ou seja, o choque provocado entre imagens não define o poder de pensar mas antes a sua impotência em pensar, e é justamente esta inversão (que não se limita a uma mera negação, como veremos) que nos vai devolver a crença no mundo. Não está aqui presente o optimismo envolvido no inicial choque do pensamento e conseqüente pensamento do Todo tal como Eisenstein defendia, no sentido em que o choque servia a retórica marxista, a propaganda exposta na ligação lógica de imagens ainda que com ligações improváveis entre si.

A ruptura com o optimismo relativamente às conseqüências (sociais e políticas) do choque provocado pela montagem tal como é divulgado por Sergei Eisenstein e pelas experiência de Kuleshov, aconteceu, segundo Deleuze, com Antonin Artaud, através da noção de “impotência”⁴³⁰. Deste modo, Deleuze aproximará a questão heideggeriana, já aqui enunciada – o que dá mais que pensar é o facto de *ainda* não

⁴²⁸ IT 343.

⁴²⁹ IT 218: « Cette réalité intime n'est pas le Tout, c'est au contraire une fissure, une fêlure. » [Tradução pessoal]

⁴³⁰ Antonin ARTAUD, *El cine*, trad. Antonio Eceiza, Madrid, Alianza, 1982. Citado em IT 215.

termos começado a pensar, ou seja, a própria *impotência* –, com o pensamento de Artaud.

Contudo, contrariando uma tendência em associar Artaud ao teatro e aos seus papéis enquanto actor de cinema, Deleuze, pelo contrário, vem evidenciar os seus escritos e críticas relativamente ao cinema identificando nele um “cinema da crueldade”. Artaud, ainda numa primeira fase de optimismo perante a força (metafísica) dos fotogramas cinematográficos, dos fluxos que criam *vibrações*⁴³¹ no pensamento, escreveu o argumento de *La coquille et le clergyman* (1928), realizado por Germaine Dulac, procurando criar *imagens-pensamento* deduzindo pensamento de outros pensamentos mas que superassem, subterrânea e inconscientemente, as próprias imagens-em-movimento⁴³². Ficou, no entanto, decepcionado com o seu resultado surrealista, com o apego ao elemento onírico como fuga ao despotismo do Logos e da consciência.

Ora, se Artaud se mostrou inicialmente admirado com as qualidades do cinema, com o ritmo, com a rapidez, com a quebra da continuidade narrativa, inclusive com o carácter ilusório e de distanciamento da realidade⁴³³, vai, no entanto, repensar esse seu entusiasmo inicial. Na leitura que faz da relação entre o cinema e o cérebro – afirmando que o cinema comunica directamente com “a massa cinzenta do cérebro”⁴³⁴, por “vibrações neurofisiológicas” e choques – critica tanto o cinema experimental abstracto, como o cinema comercial de Hollywood: a ligação ou comunicação ocorre não na ideia de Todo (Eisenstein), mas na fissura. Ao poder de o cinema tornar visível a forma representativa do pensamento, opõe-se agora o poder de o cinema mostrar a

⁴³¹ Idem, “Sobre ‘La concha y el reverendo’ ” in *El cine*, p. 5: “He creído al escribir el guion de *La concha y el reverendo* que el cine poseía un elemento propio, verdaderamente mágico, verdaderamente cinematográfico, y que nadie hasta entonces había pensado en decantar. Este elemento distinto de toda especie de representación ligada a las imágenes, participa de la vibración misma y del sentir inconsciente, profundo, del pensamiento. Se desprende subterráneamente de las imágenes y va surgiendo, no de su sentido lógico y articulado, sino de su unión, de su vibración y de su choque.”

⁴³² Ibidem, p. 4: “*La concha y el reverendo* no cuenta una historia, sino que desarrolla una sucesión de estados del espíritu que se deducen los unos de los otros, como el pensamiento se deduce del pensamiento, sin que este pensamiento reproduzca la sucesión razonable de los hechos.”

⁴³³ Carmen DE SANTIAGO, “Antonin Artaud: la relación de sus teorías teatrales con el cine” in *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. VIII, 1990, p. 152.

⁴³⁴ Antonin ARTAUD, “Respuesta a una encuesta” in *El cine*, p. 3: “El cine es un excitante notable. Actúa directamente sobre la materia gris del cerebro.”; IT 215.

impotência em se pensar, de dar espaço ao impensável, contra –, de algum modo, o despotismo do Logos e da representação.

Se Eisenstein afirma o Todo como essência do cinema, Artaud vem afirmar a impotência do pensamento como essência do cinema. O cinema é, neste sentido, falha, fissura, impossibilidade de criação ou reconstituição de um todo⁴³⁵: “O mundo cinematográfico é um mundo morto, ilusório e parcelar”⁴³⁶. O verdadeiro objecto-sujeito do cinema é a impotência do pensamento. Artaud e Espinosa representam assim posições opostas relativamente à imagem do pensamento: se Espinosa exalta o poder do pensamento de auto-engendrar ideias pelas ideias, Artaud pretende ir além destas imagens-pensamento auto-engendradas e com ele compreendemos o que é a impotência de pensarmos⁴³⁷. Deste modo, em *A Imagem-movimento*, Deleuze afirma o correlato entre o automatismo técnico da máquina do cinema, através das imagens que se *automovem*, e o próprio automatismo do pensamento, correlato que, para Suzanne Hême De Lacotte, resolve o problema da origem de uma imagem até então presa à criticada ideia de sujeito da imagem dogmática do pensamento⁴³⁸.

Assim, a origem da imagem é *extrínseca*; a imagem é uma força vinda de *fora* do pensamento, logo, do próprio impensável sem ter origem num sujeito descrito como tendo a capacidade natural de pensar e de pensar a verdade. Ou seja, o cinema vem evidenciar isto mesmo – que o automatismo técnico é acompanhado pelo automatismo espiritual do espectador.

⁴³⁵ Idem, “La vejez precoz del cine” in *El cine*, pp. 12-13: “El cine, que no necesita de un lenguaje, de ninguna convención para ponernos en contacto con los objetos, no reemplaza, sin embargo, a la vida, se trata de pedazos de objetos, de jirones de realidad, de puzzles inacabados de cosas que el cine une entre sí para siempre. Y esto, piénsese lo que se piense, es muy importante, porque es preciso darse cuenta de que el cine nos presenta un mundo incompleto y de una vez por todas, y es agradable el hecho que de este mundo quede así fijado en su forma inacabada, porque si por un milagro los objetos así fotografiados, así estratificados en la pantalla, pudieran moverse, resulta difícil imaginar la imagen de la nada, el vacío en las apariencias que podrían llegar a crear.”

⁴³⁶ Ibidem, p. 13 “El mundo cinematográfico es un mundo muerto, ilusorio y parcelado.” [Tradução pessoal]

⁴³⁷ No entanto, é com Michel Foucault que compreendemos que há, de facto, um poder de pensar mas que esse poder não é auto-engendrado: ele é não-pensamento, o fora.

⁴³⁸ Suzanne Hême DE LACOTTE, « Deleuze et le cinéma. Prolégomènes à une esthétique future ? », pp. 54-72.

Porém, alguns perigos podem surgir desta passividade própria de uma arte mecânica e popular⁴³⁹. Se, tal como acontece no cinema soviético, a massificação de uma arte é usada no seu carácter utilitário, servindo uma “politização da arte”, essa capacidade de reprodutibilidade técnica serviu também os propósitos de um estado fascista de “esteticização da política”, por exemplo, através do carácter “belo” da guerra, segundo a crítica elaborada por Walter Benjamin⁴⁴⁰.

O entorpecimento próprio de um espírito mumificado, “paralisado” ou “petrificado”⁴⁴¹, corresponde a uma mente guiada pelo movimento das imagens e pelo cliché, pela mediocridade, que, no cinema, leva à ditadura do *Homem fascista*, do *Homem verídico*: o autómato espiritual tornou-se Múmia ou, pior, “o autómato espiritual tornou-se no homem fascista”⁴⁴². Se Benjamin refere que a massificação de uma arte reduz significativamente o seu carácter artístico, Elie Faure tentou, por seu lado, aproximar o automatismo material próprio da técnica cinematográfica ao automatismo intelectual do espectador assinalando que “[o] cinema é mais ou menos contemporâneo do fabrico em série, do motor, da radiofonia, da mecanização universal da produção.”⁴⁴³

De um modo subtil, o cinema, enquanto a arte pública e popular característica do século XX, tornou possível a massificação de uma ideia de *Homem fascista*, tal como Deleuze a interpreta. Os perigos deste abuso são destacados por Deleuze citando, numa das suas aulas, um texto de Faure:

Aqui, é preciso pôr de lado o equívoco. Amigos sinceros do cinema viram nele apenas um admirável “instrumento de propaganda”. Seja. Os fariseus da política, da arte, das letras e até das ciências encontrarão no cinema

⁴³⁹ A passividade do espectador de cinema esteve na base do inicial afastamento entre cinema e filosofia e teoria da arte em grande parte fundado num pré-conceito relativamente a uma arte que se associava aos *nickelodeons* das feiras de diversão. Regressaremos ainda a esta crítica negativa.

⁴⁴⁰ Walter BENJAMIN, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita et al., Lisboa, Relógio D'Água, 1992, pp. 111-113.

⁴⁴¹ IT 217: « L'automate spirituel est devenu la Momie, cette instance démontée, paralysée, pétrifiée, gelée. »

⁴⁴² IT 215: « L'automate spirituel est devenu l'homme fasciste. » [Tradução pessoal]

⁴⁴³ Elie FAURE, *Fonction du cinéma*, p. 48: « Le cinéma est à peu près contemporain de la fabrication en série, du moteur, de la radiophonie, de la mécanisation universelle de la production, » [Tradução pessoal]

o mais fiel dos servidores até ao dia em que, por uma inversão mecânica dos papéis, será a vez de ele as dominar.⁴⁴⁴

Todavia, este uso é feito por “amigos sinceros do cinema”, e não pelos seus inimigos⁴⁴⁵ – ou seja, esta mediocridade é quantitativa, é própria de uma arte industrial de contornos massivos cuja função propagandista não tem em consideração nenhuma ideologia em concreto⁴⁴⁶. Contrariamente ao individualismo, no caso do cinema soviético, o cinema orienta os “ritmos colectivos”, tomando a função de educador das massas mas também operando como instrumento de propaganda: no limite, instrumento para qualquer propaganda. É neste sentido que a força dos livros escritos por Deleuze sobre cinema e filosofia resulta, necessariamente, da mudança que operaram ao nível do pensamento filosófico, da teoria do cinema e mesmo da cinefilia: como afirma Gregory Flaxman, parafraseando Foucault, *Cinema 1* e *Cinema 2* são “uma introdução a um pensamento não-fascista”⁴⁴⁷.

O *noocinema* (termo que defendemos ser mais circunscrito do que os noosignos já mencionados) surge, deste modo, como indicando os filmes que só podem ser pensados, que *têm* de ser pensados – segundo uma nova lógica, segundo uma outra imagem do pensamento. As imagens cinematográficas que nos fazem pensar não dizem respeito apenas ao conjunto de imagens que segue uma *ideologia*, um modelo despótico do que significa pensar, como acontece no primeiro regime de imagens, mas inclui também um campo de liberdade e de imprevisibilidade através do qual a imagem escapa aos clichés dessa ideologia dominante.

Funcionando como verdadeiras cartografias do pensamento, estes filmes revelam o mapeamento dos movimentos do pensamento enquanto pura

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 51: « Ici, il faut écarter l'équivoque. Des amis sincères du cinéma n'ont vu en lui qu'un admirable « instrument de propagande ». Soit. Les pharisiens de la politique, de l'art, des lettres, des sciences même, trouveront dans le cinéma le plus fidèle des serviteurs jusqu'au jour où, par une introversion mécanique des rôles, il les asservira à son tour. Ce n'est pas du dehors, et par « le sujet » en soi que nous demandons au cinéma de faire notre éducation. » [Tradução pessoal] A aula de Gilles Deleuze em questão é datada de 30 de Outubro de 1984.

⁴⁴⁵ Tanto Deleuze como Benjamin identificam este “inimigo do cinema” como sendo Georges Duhamel: q.v. IT 216 e Walter BENJAMIN, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, p. 107.

⁴⁴⁶ IT 214.

⁴⁴⁷ Gregory FLAMAN, “Introduction” in Gregory FLAXMAN (ed.), *op.cit.*, p. 3: “Ultimately, the cinema books should be read precisely because of their ambition, because they constitute, to twist a phrase of Foucault's, an 'introduction to non-fascist thinking'.”

temporalidade, autopoietico e auto-referencial. Ou seja, a filosofia do cinema em Deleuze não é um pensamento do cinema mas uma *cinematografia do pensamento*: desde pensar o “Todo” na filmografia de Sergei Eisenstein ao pensar o “intervalo” na obra de Jean-Luc Godard. O novo cinema e os novos signos cinematográficos implicam, por isso, um novo pensamento.

II.5.1. A MENTE NA CAVERNA E A PROECÇÃO CINEMATOGRAFICA

A relação estreita entre imagens (em sentido lato) e a filosofia existe, em última análise, desde os primórdios desta, quando os filósofos recorriam a imagens e metáforas na sua argumentação. Neste sentido, centremo-nos num exemplo concreto, directamente relacionado com a Filosofia do Cinema, e, simultaneamente, em resposta ao argumento céptico contra a elaboração de uma filosofia do cinema: a Alegoria da Caverna em Platão⁴⁴⁸.

A comparação entre a Alegoria da Caverna e a sala de cinema é uma analogia recorrente mas, mais importante do que as semelhanças físicas entre a caverna e a sala de cinema, pretendemos destacar as semelhanças e diferenças relativamente à oposição entre prisioneiro e espectador. Bergson assinalara já, na sua crítica ao cinematógrafo em *A evolução criadora*, a inércia dos espectadores de cinema. Porém, procuramos averiguar um possível fim dessa inércia como uma “saída da mente da

⁴⁴⁸ Em suma: o argumento céptico ou a defesa da impossibilidade de elaboração de uma filosofia do cinema centra-se no facto de a filosofia se preocupar com o universal quando o cinema apenas pode corresponder e expor o particular. Encontramos referências directas à Alegoria da Caverna, por exemplo, em Ian JARVIE, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, London, Routledge & Kegan Paul, 1987, pp. 44-55; Christopher FALZON, *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2002, p. 4 e p. 19; Nancy BAUER, “Cogito ergo film: Plato, Descartes and Fight Club” in Rupert READ/Jerry GOODENOUGH (ed.), *Film as Philosophy, Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*, Hampshire/Nova Iorque, Palgrave Macmillan, 2005, p. 44; Murray SMITH/Thomas E. WARTENBERG (ed.), *Thinking through cinema*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p. 22.

Em Portugal, e não podendo desenvolver aqui as políticas educativas que estavam em causa, deixamos a referência que este debate nos remonta à implementação de um “cinema educativo” por António Sérgio e abandonado devido às acusações do carácter “pernicioso” do cinema.

caverna”, isto é, uma interpretação da analogia enquanto *pedagogia* cinéfila ou enquanto pedagogia dos novos modos de perceber e de pensar tal como Deleuze procurava:

[Em] busca das suas novas combinações audio-visuais e das suas grandes pedagogias (não só Rossellini, Resnais, Godard, os Straub, mas Syberberg, Duras, Oliveira...), investigações que poderiam encontrar na televisão um campo e meios excepcionais.⁴⁴⁹

A Alegoria da Caverna tem sido uma metáfora para o cinema inclusive a nível cinematográfico, auto-referencial, e não apenas a nível teórico: por exemplo, em *À 1 e 15 (Sabotage)*, 1936), Alfred Hitchcock pretende que, ao contrário do desconhecimento dos espectadores da sala de cinema gerida pelo terrorista do filme, o espectador do seu filme não fique indiferente perante a morte de uma criança no atentado bombista a um autocarro⁴⁵⁰. Em *Laranja Mecânica (A Clockwork Orange)*, 1971) de Stanley Kubrick, Alex (Malcolm McDowell), preso por assassinio e violação, é sujeito a uma terapia experimental na qual é obrigado a observar imagens de violência extrema com o objectivo de, inversamente, abominar a violência. Mas, se neste filme de Kubrick a violência das imagens tem uma função clínica, em *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell elas têm uma força sintomática, anunciando uma metáfora da própria arte cinematográfica.

Peeping Tom conta-nos a história de Mark Lewis (Carl Boehm), um funcionário numa loja de fotografia traumatizado por uma infância marcada pela violência das experiências do pai, um psicanalista conhecido pelos estudos sobre a reacção em situações de medo. Para além de assassinar mulheres, Lewis também as filma nesse acto: no extremo da perversão, Lewis obriga-as a olharem-se num espelho, observando o seu próprio espectáculo da morte. As vítimas são os espectadores da sua

⁴⁴⁹ Gilles DELEUZE, *Conversações*, p. 103; PP 101: « à la recherche de ses nouvelles combinaisons audio-visuelles et de ses grandes pédagogies (non seulement Rossellini, Resnais, Godard, les Straub, mais Syberberg, Duras, Oliveira...), recherches qui pourraient trouver dans la télévision un champ et des moyens exceptionnels. »

⁴⁵⁰ Mais tarde, Alfred Hitchcock arrepende-se-ia de ter “morto” a criança nesse filme, cf. William A. DRUMIN, “À 1 e 45: o Caos à solta e a impossibilidade da utopia” in David BAGGETT/William A. DRUMIN (ed.), *A filosofia segundo Hitchcock*, trad. Pedro Vidal, Lisboa, Estrela Polar, 2008, pp. 27-29.

morte, facto que exacerba ainda mais o medo da morte, ou a morte vista na primeira pessoa, acto totalmente antinatural e, por isso mesmo, levado a termo pela arte cinematográfica. Neste sentido, o filme tem ainda um alcance único na interpretação do papel voyeurista dos espectadores de cinema e sádico do realizador de cinema: no limite, o cinema puro seria a situação narcísica de sermos as vítimas e os espectadores desse último papel.

Platão faz referência em *A República* a uma caverna onde prisioneiros, impedidos de se mover e limitados ao olhar fixo nas sombras que se encontram diante de si, julgam as sombras pela realidade ela mesma, desconhecendo a sua verdadeira natureza enquanto “sombras de”⁴⁵¹. Para alcançarem a verdade dessa situação, precisam de se libertar, de abandonar a caverna, para confrontarem a realidade *de facto*. Só assim deixariam de acreditar nos dados dos sentidos (sombras), que os enganam por não corresponderem à realidade.

Deste modo, a Alegoria da Caverna relaciona-se com a Teoria da Linha Dividida (Livro VI, 509d) e com a Analogia do Sol (508c), outras imagens recorrentes em Platão. A questão platónica não se centrava na aversão a todas as imagens *per se*, porquanto também ele recorre a imagens de uma forma pedagógica, enquanto experiências mentais. Além disso, as ideias (mentais) platónicas ou formas inteligíveis encontram a sua raiz etimológica em *eidos*, imagens como modelos inteligíveis. O que é problemático é o facto de não haver uma demarcação nítida entre uma imagem “boa” e uma “má”. O objectivo de Platão, ao imaginar a Alegoria da Caverna tal como é apresentada em *A República*, seria o de provar, unicamente através dessa experiência mental, que, se consideramos que os cinco sentidos são fonte de conhecimento, então estaremos condenados ao engano e não conseguiremos sair dessa prisão feita de ilusão. O mundo da aparência será uma fraca sombra do mundo real e a *doxa* daí resultante não é um conhecimento mas uma mera opinião. Este carácter opinativo é reforçado pela resistência e cepticismo dos prisioneiros perante a revelação da sua situação ilusória.

⁴⁵¹ Platão, *A República*, trad. Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993 (7ª edição), Livro VII, 514a.

Portanto, a grande questão relaciona-se com o modo de saber como distinguir a realidade da cópia e do simulacro, ou a verdade da *doxa* e da ilusão. Para isso, Platão afirma que para fazermos a distinção entre as duas precisamos de uma boa educação. Os argumentos de Platão visam atingir os Sofistas e a retórica sofista, paradigma para a política e a educação gregas. Ou seja, no fundo, a questão está relacionada não apenas com questões epistemológicas relativas à verdade e à falsidade ou ao bem e ao mal, mas também com a confusão entre os verdadeiros filósofos e os “falsos filósofos”, os Sofistas.

Tendo em conta a Teoria da Linha Dividida, dividida entre o lado do visível e outro do inteligível, compreendemos que o problema do nível mais inferior de *doxa* se deva ao facto de as aparições ou *phantasmata* estarem em permanente movimento ou fluxo, no sentido dado por Heraclito: elas são imagens particulares em movimento. No lado oposto da linha, encontramos as imagens universais ou *paradeigmata*. E, é do movimento *das* imagens que nasce a ilusão cinematográfica, como aparece igualmente nos textos de Bergson: para que as imagens fixas ganhem ilusão de movimento entre elas, na ligação sequencial, é preciso que o “entre as imagens” não seja percebido pelo espectador.

Neste sentido, a teoria da persistência retiniana soluciona o problema da cintilação entre imagens: em primeiro lugar, há um aumento do número de fotogramas projectados por minuto e, em segundo lugar, este aumento do número de fotogramas incrementa a ilusão do movimento real. Porém, se é verdade que as ilusões ópticas têm origem na retina, em grande parte essas ilusões surgem também no córtex visual⁴⁵².

⁴⁵² Para uma desconstrução do mito da persistência retiniana presente, por exemplo, na invenção dos primeiros brinquedos ópticos: Mary Ann DOANE, *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002. A persistência retiniana não sendo uma teoria que esteja totalmente errada, é uma teoria incompleta, baseada na percepção, sem a compreensão da actividade do cérebro. Os primeiros a criticarem a ideia de persistência retiniana foram precisamente os formalistas e a psicologia Gestalt (Münsterberg, por exemplo) que recusavam eliminar o trabalho cerebral que liga imagens separadas criando a ilusão de movimento. Para Max Wertheimer, impulsionador da teoria Gestalt, o movimento Beta difere do movimento Phi: se o primeiro é uma ilusão da percepção (no sentido em que as imagens estão fixas mas quando em movimento sucessivo parecem ser uma só imagem mas que se move ou desloca), já o movimento Phi é uma ilusão de óptica (porque a ilusão de movimento não vem da sucessão de imagens fixas mas cria-se um ponto fantasma que se move mas que é independente dos diferentes pontos fixos).

Na descrição da alegoria há, de facto, uma grande parecença com o cinema, nomeadamente com a descrição física de uma sala de cinema: a caverna/sala de cinema é inclinada, um espaço íngreme, e entre os prisioneiros/espectadores e um fogo/projector passam objectos reais/fotogramas. Assim se compreende que, através deste paralelismo, o cinema enquanto arte estaria nos *antípodas* dos critérios filosóficos de Veracidade e da relação estreita Belo-Bem e que, por isso mesmo, pouco interesse teria para a filosofia. No entanto, o projector de sombras na caverna de Platão somente parece assemelhar-se ao cinema nos seus primórdios, aos primeiros filmes em que a câmara permanecia fixa no registo da realidade. Neste sentido, a grande semelhança provinha do acto de projectar e do dispositivo de projecção mais do que do ponto de vista da câmara de filmar: isto porque a projecção de sombras é feita através da passagem de luz.

Na verdade, esta analogia feita entre a Alegoria da Caverna e a sala de cinema apenas serviu para uma crescente desvalorização e para um descrédito generalizado da arte cinematográfica, quer pela Filosofia da Arte, quer pela Estética. Mas, se foi ignorada durante tanto tempo, como justificar o interesse reforçado por inúmeras publicações que têm surgido nas últimas três décadas? Uma das razões para este aumento de interesse pode estar relacionada com uma atitude filosófica anti-platónica, pela inversão dos conceitos de original e cópia, verdade e engano, presente na cultura visual contemporânea. Ou seja, a revisão de uma teoria das Ideias platónicas revela-se concomitante com uma revisão da teoria das imagens.

Deleuze defende o carácter único de *Matéria e Memória* relativamente à desvalorização quase total do cinema nos estudos filosóficos sobre a imaginação e a arte tal como acontece, por exemplo, em Sartre ou em Merleau-Ponty⁴⁵³. Segundo Ian Jarvie, esta desvalorização do cinema e a ausência de um *estudo sério* continuado, salvo as raras excepções de alguns filósofos, psicanalistas e realizadores que analisaram o caso do cinema, deve-se, em grande parte, à insistência na analogia com a Alegoria da Caverna: tal como o prisioneiro da caverna, também o espectador de cinema vê a sua actividade intelectual reduzida, manipulada e conduzida por imagens

⁴⁵³ PP 69.

que aceita acriticamente, cegamente⁴⁵⁴. Neste caso, o cinema corresponderá a uma arte do engano e da ilusão, uma arte de *phantasmata*, de reproduções espectrais.

Para contrariar esta tendência da filosofia na sua relação com a arte cinematográfica será preciso defender, em primeiro lugar, o cinema como uma arte *anti-platónica*, liberta da analogia, e, em segundo lugar, defender o cinema como um ponto de vista *inumano* – isto é, “apenas com o cinema podemos pensar um modo de “ver” que não está relacionado com o olhar humano”⁴⁵⁵. Uma possível resposta ao carácter redutor desta analogia passaria pela compreensão do cinema como uma arte *anti-platónica* do ponto de vista cognitivo e emotivo. Ou seja, ao contrário dos prisioneiros, os espectadores de cinema sabem que as imagens que observam correspondem *apenas* a imagens projectadas.

Na verdade, a Alegoria da Caverna divide dois mundos, o inteligível e o sensível, rejeitando o realismo (sensível) em prol do idealismo (inteligível). No limite, e ao contrário da analogia com a caverna, o cinema revela-se como um “aperfeiçoamento” das experiências humanas quer a um nível cognitivo (sabemos que não há continuidade entre o mundo fílmico e o mundo real), quer emotivo (a experimentação de sensações e sentimentos). O cinema não é apenas uma “máquina de pensar” mas também um dispositivo emotivo de intersubjectividade.

Há uma relação entre a crença, a imaginação e as emoções que nos leva a pensar na assimetria entre as emoções dos espectadores e as “emoções” das personagens⁴⁵⁶. Por que é que nos emocionamos com as personagens fictícias do cinema e, sabendo-as fictícias, porque continuamos a ver filmes? Que expectativas ou desejos estarão encerrados no acto de ver um filme? Os espectadores não ficam

⁴⁵⁴ Ian JARVIE, “Is Analytic Philosophy a Cure for Film Theory?” in *Philosophy of the Social Sciences* 29/3, 1999, p. 418.

⁴⁵⁵ Claire COLEBROOK, *Gilles Deleuze*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2001, p. 29: “Only with cinema can we think of a mode of ‘seeing’ that is not attached to the human eye. Cinema, then, offers something like a ‘percept’: a reception of data that is not located in a subject.” [Tradução pessoal]

⁴⁵⁶ O paradoxo da ficção foi assinalado por Kendal Walton em 1978 com o conceito de “make-belief”. O paradoxo nasce do facto de julgarmos que para termos emoções reais precisamos de ter uma crença na existência real disso que provoca a emoção: um monstro num filme de terror, por exemplo. Para Walton o problema deixa de fazer sentido quando a própria emoção é fictícia a partir de uma crença na ficção. Ainda que a reacção emotiva seja fisiologicamente real, ela tem um limite de acção pois, na verdade, perante um monstro num filme de terror, não fugimos da sala nem chamamos a polícia. Cf. Kendal WALTON, “Fearing Fictions” in Noël CARROLL/Jinhee CHOI (ed.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*, London, Blackwell Publishing, 2006, pp. 234-246.

indiferentes às personagens fictícias: podem admirá-las, odiá-las, preocuparem-se com elas, etc., numa relação que implica tanto de conhecimento como de sentimento, segundo diversos critérios, entre os quais os géneros cinematográficos⁴⁵⁷.

A exposição do caso do “espectador participante”, das relações entre emoção e cinema e entre empatia e a identidade com as personagens, indica que as emoções provocadas por uma arte de massas, popular, não têm necessariamente de ser, do ponto de vista cognitivo, danosas⁴⁵⁸. Hugo Münsterberg destacou o valor epistemológico e emotivo do cinema; se, por um lado, o seu texto faz uma clara demarcação entre a arte teatral e a arte cinematográfica, principalmente no que às deslocações espaço-temporais diz respeito, não só nas diferentes escalas (no grandioso e distante), mas também nas diferentes escalas do ponto de vista (maior ou menor), o mais importante é o facto de Münsterberg distinguir a câmara de filmar do olhar humano. A câmara de cinema tem um alcance que o olhar humano *nunca* terá⁴⁵⁹.

Por exemplo, a ligação de *A Mulher que Viveu Duas Vezes* (*Vertigo*, 1958) de Alfred Hitchcock com a problemática platónica é evidente. Porém, na leitura de Slavoj Žižek há uma inversão dessa problemática, ou seja, Scottie (James Stewart) descobre que foi enganado por uma cópia que era o original: “*Vertigo* é, de algum modo, o perfeito filme anti-Platónico”⁴⁶⁰. O filme relaciona-se directamente com a teoria platónica das Ideias e com a inversão da relação entre original e cópia. Em *A Mulher que Viveu Duas Vezes*, Scottie apaixona-se por Madeleine (Kim Novak) mas, após a sua morte, tenta transformar Judy (também Kim Novak) na Madeleine que conheceu, sem saber que Judy o enganara representando o papel de Madeleine (mas não sendo a verdadeira). A verdadeira Madeleine, o modelo original para todas as outras imitações,

⁴⁵⁷ Noël CARROLL, “Film, emotion, and genre” in Noël CARROLL/Jinhee CHOI (ed.), *op.cit.*, pp. 217-233.

⁴⁵⁸ Este é o ponto de vista, por exemplo, de Noël Carroll: cf. Noël CARROLL, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

⁴⁵⁹ Hugo MÜNSTERBERG, *The Film: A Psychological Study* [1916], Nova Iorque, Dover Publications, 1970. Para uma análise aprofundada desta crítica veja-se, por exemplo, Noël CARROLL, “Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n. 4, summer, 1988, pp. 489-499.

⁴⁶⁰ Slavoj ŽIŽEK, *Organs without bodies: on Deleuze and Consequences*, London, Routledge, 2004, p. 157: “(...) immediately after *Vertigo*’s release, Eric Rohmer noted that the film is deeply immersed in the Platonic problematic. However, this link is a negative one: *Vertigo* is, in a sense, the ultimate anti-Platonic film, a systematic materialist undermining of the Platonic project, akin to what Deleuze does in the appendix to *The Logic of Sense*.”

nunca lhe é dado a conhecer – apenas conhecemos “Carlotta Valdes” através do quadro que Madeleine obsessivamente observa no museu.

Ou seja, todo o filme encerra uma *série* de cópias, com diferentes graus no estatuto ontológico de imitação. Essa é a situação de Scottie: quando conhece pela primeira vez Madeleine, ele já está a conhecer uma sombra ou uma reprodução e, posteriormente, quando procura fazer do simulacro uma cópia-original (Judy), afasta-se cada vez mais do modelo original ou da essência platónica procurada. Se o primeiro choque se centra no reconhecimento de que o original é uma cópia, o choque mais importante nesta revisão anti-platónica é, como afirma Žižek, o facto de a cópia da cópia ser *o original* (Judy transformada em Madeleine). Assim, as sombras de sombras correspondem à vida material dos fotogramas projectados e não a objectos reais: eles são cópias, registos ou traços desses mesmos objectos. Se para Platão a cópia pretende ser cópia da Ideia original, para Hitchcock, a cópia pretende apenas ser uma cópia de outra cópia.

O recurso platónico a imagens leva-nos a pensar que, se há um uso *pedagógico* das imagens em Platão, também o haverá relativamente às imagens de cinema, *apesar do seu carácter enganador*. Na verdade, esta alegoria surge inserida nos textos platónicos segundo um ideal grego de *Paideia*, enquanto ideal pedagógico da Grécia Antiga na acepção platónica.

A ideia de *Paideia*, mais até do que a da alegoria em si, é que se revela fundamental para o estudo do cinema e da filosofia do cinema actualmente – isto é, no sentido de uma educação que seja pública. Na realidade, a filosofia do cinema defende, por um lado, a devolução do domínio filosófico à praça pública, à *ágora*, ou seja, defende um retorno às bases da própria filosofia grega. O cinema enquanto “arte de massas” tem esse poder, de devolver o pensamento, democrática e acessivelmente, a todas as pessoas. O uso propagandístico e retórico do cinema é disso uma prova, mas a criação de um Homem dominado pela imagem fascista (no sentido da passividade dogmática da montagem das imagens) é, por seu lado, um problema. Por outro lado, a filosofia do cinema, hoje, no sentido deleuziano, distancia-se da relação pedagógica envolvida na ideia grega de *Paideia*: é um não-saber, mas sem o sentido

negativo que lhe está associado⁴⁶¹, é um não-saber como base do verdadeiro aprender, não condicionado por uma solução prevista (mas esquecida).

Assim, a revisão da teoria da Ideias, da desvalorização do mundo sensível das imagens (cópias ou aparições) vai ter como consequência directa na arte cinematográfica a apresentação de uma arte que, segundo Jacques Rancière:

Resolve a questão da *mimesis* platónica na sua raiz: a denúncia platónica das imagens, a oposição entre a cópia sensível e o modelo inteligível. O que o olhar mecânico vê e transcreve, diz-nos Epstein, é uma matéria igual ao espírito, uma matéria sensível imaterial, feita de ondas e de corpúsculos.⁴⁶²

Porém, se o cinema nos obriga a fazer uma revisão entre ilusão óptica e córtex cerebral, entre mecanismo técnico e automatismo, ou entre o pensamento e o sensível, na filosofia do cinema de Deleuze é uma prática conceptual, filosófica, e não do âmbito da estética. Quer isto dizer que Deleuze vê no cinema novas vivências, uma nova subjectividade – principalmente a partir da criação do conceito de imagem-tempo – que se relaciona com o seu projecto *filosófico*: a questão da diferença e repetição, do impensável e do elemento de fora do pensamento que obriga a pensar, reúnem-se na imagem-tempo como um novo conceito filosófico e não uma categoria estética do objecto de arte.

Assim, Deleuze desviará as novas vivências dos espectadores de uma análise psicológica (das questões relacionadas com voyeurismo, identificação, empatia, etc.) para se centrar nos *novos modos de pensar*. A experiência do espectador difere da experiência natural, do mundo quotidiano; o próprio filme não se limita a copiar e reproduzir a realidade. Há uma ligação emotiva e cognitiva com a obra de arte, mas num sentido em que os afectos são pensamentos, de tal modo que, inversamente, os novos modos de sentir e pensar o cinema reflectem-se num novo modo de sentir e

⁴⁶¹ DR 234.

⁴⁶² Jacques RANCIÈRE, *La fable cinématographique*, p. 9: « Si le cinéma révoque le vieil ordre mimétique, c'est qu'il résout la question de la mimesis à sa racine : la dénonciation platonicienne des images, l'opposition de la copie sensible et du modèle intelligible. Ce que l'œil mécanique voit et transcrit, nous dit Epstein, c'est une matière égale à l'esprit, une matière sensible immatérielle, faite d'ondes et de corpuscules. » [Tradução pessoal] Rancière refere-se a Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma: 1921-1953*, Paris, Seghers, I vol., 1975.

pensar a realidade. Deleuze é confrontado com a sua própria afirmação de que a imagem cinematográfica *não está no presente*, tese considerada, na época, como escandalosa. Ora, para Deleuze é bastante evidente que a imagem cinematográfica não esteja de todo no presente: “As relações temporais nunca são vistas na percepção comum, mas são-no na imagem, assim que ela é criadora. Ela torna sensíveis, visíveis, as relações temporais irreduzíveis ao presente.”⁴⁶³ As novas emoções e os novos pensamentos pertencem a uma subjectividade temporal – que está no tempo. Se a representação orgânica da diferença enquanto conceito reflexivo corresponde às diferenças genéricas e às diferenças específicas, corresponderá a apresentação cristalina à diferença que difere? O que constatamos nos casos de ruptura – Hitchcock, *nouvelle vague*, neo-realismo italiano, etc. – é que estes ainda se situam nas diferenças genéricas (o modo como rompem com o esquema sensório-motor) e nas diferenças específicas (o cinema do vidente, por exemplo).

Ou seja, nestas rupturas ou crises há diferenças que são vizinhas umas das outras. Nestes casos, a diferença é “mediadora e mediatizada” (pelo idêntico, oposto, análogo e semelhante). Como é que se pode sair deste esquema e procurar a diferença que difere *pelo* cinema, quando este mais parece uma arte da repetição: repetição incessante das mesmas imagens, reprodutibilidade infinita dos filmes? Onde está a Diferença na classificação de todos os signos cinematográficos segundo os elementos ou os regimes que os distinguem entre si? Segundo Deleuze, no devir – na temporalidade *entre imagens*. Deste modo, Gilles Deleuze partilharia com Stanley Cavell uma ideia de cinema como expressão de modos de ser no mundo e de nos relacionarmos com este: é esse desajustamento entre Homem e Natureza que Deleuze expõe no conceito de imagem-tempo. Como veremos, há uma inversão conceptual de raiz nietzschiana que, uma vez relacionada com novos signos cinematográficos da imagem-tempo, será “o ponto irracional” em que o cinema restitui a crença no mundo – num mundo que, porém, já não é o mundo da verdade mas da falsificação.

⁴⁶³ DRF 270: « Les rapports de temps ne sont jamais vus dans la perception ordinaire, mais ils le sont dans l'image, dès qu'elle est créatrice. Elle rend sensibles, visibles, les rapports de temps irréductibles au présent. » [Tradução pessoal]

II.5.2. “O CÉREBRO É O ECRÃ?” PARA UM CINEMA SEM CÂMARA

A “essência” – enquanto unidade do signo imaterial e do sentido espiritual⁴⁶⁴ – do cinema expressa-se através de determinado tipo de filmes que mostram o funcionamento do pensamento *através* do ecrã. Porém, se o ecrã é o *locus* material do filme, este apenas tem existência imaterial na mente humana.

Regressamos ao filme *A Origem* (*Inception*, 2010): realizado por Christopher Nolan, este filme, como vimos, pretende dar imagens ao funcionamento do subconsciente segundo o modo de elaboração de uma arquitectura da mente (teoria das imagens como imagens mentais). O argumento do filme centra-se à volta de um ladrão de ideias ou “espião do subconsciente”, Dom Cobb (Leonardo DiCaprio), empenhado numa última missão: a de implantar uma ideia no subconsciente de Robert Fischer (Cillian Murphy). Com o objectivo de realizar este implante, o filme apresenta-se, do ponto de vista narrativo, como uma metáfora da partilha colectiva de sonhos, *metáfora da própria indústria cinematográfica* desde os seus primórdios enquanto cinematógrafo. Numa das cenas de *A Origem*, Ariadne (Ellen Page), a arquitecta dos locais oníricos, ao tomar conhecimento de que não se encontra no estado de vigília mas que *partilha* o sonho com Cobb, provoca uma dobra da realidade (dos sonhos), curvando as ruas de Paris sobre si mesmas, num plano que desafia as regras lógicas da tridimensionalidade real: pessoas, ruas e prédios estão agora cobertos pela sua dobra, por uma fina membrana (que não se assemelha a um espelho), prolongamento e continuidade espacial. Neste caso, a construção (mental) de um espaço não-euclidiano⁴⁶⁵ significa igualmente o fechamento (mental) numa mónada, na leitura de Henry M. Taylor⁴⁶⁶, de mundos dentro de mundos cujas “portas e janelas” comunicam apenas para outras camadas oníricas. Contudo, as alterações não ocorrem apenas na coordenada espacial; também acontecem a nível temporal,

⁴⁶⁴ PS 53.

⁴⁶⁵ ID 138.

⁴⁶⁶ A complexidade do filme foi analisada por Henry M. Taylor relativamente ao modelo narrativo, aos conteúdos filosóficos e psicanalíticos, à gravidade e à distensão temporal, ao desmoronamento por contágio do real, etc., cf. Henry M. TAYLOR, “The Junkies of Plato’s Cave: Inception, Mindbending, and Complex Narration in the shadow of Philip K. Dick” in *Cineaction*, 86, 2012.

sobretudo através das sucessivas distensões temporais que a passagem para camadas cada mais profundas implica (como nas camadas de imagens-sonho do esquema bergsoniano das camadas cada vez mais profundas da memória)⁴⁶⁷.

Deleuze encontraria razões para recorrer à neurociência para analisar este filme, que sugere haver uma semelhança de padrão das actividades cerebrais entre o espectador de cinema e alguém que sonha⁴⁶⁸. É no cérebro que Deleuze e Guattari localizam quer pensamentos, quer sensações. Porquanto o cinema seja manifestação da vida espiritual, identificando cérebro e ecrã (“o ecrã, ou seja, nós próprios”⁴⁶⁹), para Deleuze as análises feitas pela psicanálise e pela linguística serão redutoras no modo como se aproximam das imagens cinematográficas. Pelo contrário, uma “biologia molecular” do cérebro poderá ser, por seu lado, uma aliada para a elaboração de uma teoria de cinema: segundo Deleuze, o próprio pensamento é molecular, um cérebro-rizoma que não se limita apenas às funções de reconhecimento.

Deste modo, a partir de *O que é a filosofia?* a criação dos conceitos filosóficos, de funções na ciência bem como das sensações artísticas corresponderá aos três modos que o cérebro tem de, enquanto “*junção (não a unidade) dos três planos*”⁴⁷⁰, lutar contra o caos, de combater o caos pela tensão organizada entre finito e infinito.

O autómato espiritual é também uma representação da vida espiritual imaterial, ou do pensamento, materializada agora num ecrã de cinema segundo, do ponto de vista cinematográfico, uma estrutura dupla correspondente às duas faces do automatismo: uma face passiva, do Todo fechado construído pelo cinema clássico, da imagem-movimento, segundo a autoridade da montagem dialéctica, tal como

⁴⁶⁷ Esta intersubjectividade não parece possível senão pela arte, cf. PS 55.

⁴⁶⁸ Segundo um estudo recente, comprovou-se que o cérebro de diferentes pessoas reagiu de igual modo à visualização de *O Bom, o Mau e o Vilão* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) filme realizado por Sergio Leone, activando diferentes zonas do cérebro consoante o tipo de plano que viam e ouviam (por exemplo, close-up do rosto dos actores) segundo padrões espaço-temporais sincronizados. Cf. Uri HASSON *et al.*, “Intersubject Synchronization of Cortical Activity during Natural Vision” in *Science*, 12 March 2004, pp. 1634-1640. Este estudo está, por sua vez, na base da análise feita por Jonah Lehrer em relação ao caso de *Inception*, cf. Jonah LEHRER, “The Neuroscience of *Inception*” in *Wired*, July 26, 2010. Por seu lado, também Raymond Bellour faz uma análise da aproximação entre os “neurónios-espelho” e a questão do cérebro na filosofia do cinema deleuziana: cf. Raymond BELLOUR, “Deleuze: the Thinking of the Brain” in *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento/Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, No.1, 2010, pp. 81-94.

⁴⁶⁹ DRF 264: « L'écran, c'est à dire nous-mêmes. » [Tradução pessoal]

⁴⁷⁰ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 182; QP? 196: « *La jonction (non pas l'unité) des trois plans, c'est le cerveau.* » [em itálico no original]

acontece no cinema soviético de propaganda (Eisenstein), e uma outra face activa, do interstício das imagens-tempo, no regime das imagens que dão que pensar. Em ambos os casos, o sujeito-cérebro é o próprio ecrã, isto é, não um sujeito que percepcione as imagens perante si mas um sujeito que é uma imagem entre outras, que vive do e no fluxo de imagens que compõem o universo de todas as imagens que aparecem: as imagens são a matéria, imediatamente imagens-matéria⁴⁷¹.

Mas, o que aproxima o mecanismo cinematográfico da mente humana são os processos de ligação entre os elementos próprios de cada um, a saber, imagens num caso, ideias no outro. O cinema pode assim ser uma forma de dar imagens (ou tornar visíveis) aos processos mentais, não no sentido de uma imagem-do-pensamento mas enquanto imagens *pensantes* que nos obrigam a pensar: neste sentido, teríamos imediatamente imagens-pensamento.

Pertencerá ao cinema traçar os circuitos cerebrais: a “máquina cinematográfica”, ao automover as imagens, move e automove igualmente o espírito, a vida espiritual dos espectadores. Mas esta consequência extraordinária tem, no entanto, alguns “perigos” que opõem, segundo Deleuze, o “mau cinema” ao “cinema verdadeiro” e que opõem o “cerebelo do idiota” ao “cérebro criativo”⁴⁷². Por isso mesmo terá toda a relevância a libertação da mente do espectador de uma passividade intelectual, própria do prisioneiro, ou seja, de uma mente entorpecida, não pelas imagens em geral como sombras de uma realidade outra, mas entorpecida pelo cliché.

Esta libertação ou luta contra o cliché é já anunciada no final de *A Imagem-movimento*: ou, para usar os termos de Jacques Rancière, deseja-se um estado de maioria pela “emancipação” do espectador⁴⁷³. Ou seja, a principal tarefa do cineasta, ao criar os seus blocos de espaço-tempo, será justamente esta luta contra o cliché⁴⁷⁴, quebrar a estrutura mecanicista através da exposição do cliché *qua* cliché, criando uma imagem cinematográfica que dá que pensar de um outro modo, que dá

⁴⁷¹ IM 87.

⁴⁷² DRF 264-265 e IT 219. Ainda relacionado com uma concepção de “la bêtise”, q.v. Nph 118-126 e PS 115-124.

⁴⁷³ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009.

⁴⁷⁴ IT 32 e repete a ideia em QP? 191-192.

que sentir de um outro modo, tal como acontecera, por exemplo, com as vanguardas cinematográficas emergentes nos anos 20 e 50.

É neste aspecto que, segundo John Mullarkey, a imagem-tempo se revela como uma *tematização* da própria imagem-movimento, isto é, a imagem-tempo tematiza o excesso de clichés da imagem-movimento através da exposição da duração dos processos registados, ou seja, através de uma imagem-tempo que é “consciencialização dos clichés”, marcadas por “situações dispersivas”, por “ligações fracas” ou pela “forma-balada”: as novas imagens cinematográficas, menos preocupadas em representar um modelo exterior (reconhecimento fácil de lugares-comuns), mostram a personagem a ver o que vê, a ouvir o que ouve, a fazer o que faz, isto é, tornam-se elas próprias *imagens de imagens*⁴⁷⁵.

Deste modo, compreendemos que o interesse de Deleuze pelo cinema estivesse directamente relacionado com um interesse filosófico, um interesse pelo propósito *da* Filosofia, de procurar um novo sentido para a expressão filosófica. O cinema permitiu, antes de mais, uma possibilidade para, em concreto, desterritorializar o *cogito* cartesiano e a imagem dogmática do pensamento da tradição filosófica, permitindo-lhe, através do cinema, não só ver e sentir de um modo diferente, como também pensar de um modo diferente, num percurso filosófico que vai do cinema à filosofia e vice-versa.

Se a tradição filosófica – e por extensão o cinema clássico da imagem-movimento – se centrava no conceito de verdade, a filosofia deleuziana e o cinema moderno da imagem-tempo permitem pensar o(s) poder(es) da falsificação. Trata-se de uma *outra* noção de tempo e de duração, no sentido em que uma filosofia do tempo significa em primeiro lugar colocar em crise o conceito (clássico) de verdade. O cinema é, neste sentido, criação de *tempo puro*, a “máquina do tempo” de que fala David Rodowick⁴⁷⁶: uma *máquina do tempo* que põe em *crise a ideia de verdade*,

⁴⁷⁵ John MULLARKEY, *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*, London, Palgrave Macmillan, 2008, p. 81. No entanto, ainda que a passagem para um outro tipo de imagem seja *necessária*, não subscrevemos a análise de Suzanna Hême de Lacotte ao referir-se à imagem-movimento como “imperfeita”, cf. Suzanna Hême DE LACOTTE, *Deleuze: philosophie et cinéma*, Paris, L’Harmattan, 2001, p. 82.

⁴⁷⁶ David N. RODOWICK, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham, Duke University Press, 1997, pp. 107-108.

sobretudo através da *autotemporalização* da imagem que ocorre no segundo regime de imagens, no regime em que o tempo está *fora dos eixos*, deslocado. Deste modo, os processos lógicos e organizativos da imagem-tempo não correspondem apenas aos signos cinematográficos modernos mas expressam também uma imagem moderna do que constitui o pensamento contemporâneo.

Se Deleuze defende que “o cérebro é o ecrã”⁴⁷⁷, também defende que “[o] olho não é a câmara, é o ecrã”⁴⁷⁸, criticando, dessa forma, as interpretações fenomenológicas que insistem na analogia câmara-olho, crítica já presente nos escritos de Hugo Münsterberg. Precisamos de ir além desta analogia com a câmara como dispositivo limitador quando comparado quer com o olhar, quer com a mente. Para Merleau-Ponty, o contributo do cinema para a fenomenologia da percepção e do olhar passava pela paradoxal relação de tornar *visível* o *invisível*, isto é, passava pela paradoxal relação entre o olhar que vê e o olhar que é visto (*reversibilidade* do olhar), entre *percipere* e *percipi*.

Apesar da analogia entre cérebro e ecrã, em Deleuze, essa relação não se limita à analogia fenomenológica câmara-olho que tende a *antropomorfizar* a câmara, considerando-a um ponto de vista ou um sujeito, idêntico ao olhar do realizador ou do actor. Antes de mais, Deleuze descarta a tradicional relação entre um sujeito e um objecto. O cérebro é o sujeito, um “pensamento-cérebro” que diz Eu enquanto espírito que concebe filosoficamente e espírito que sente artisticamente⁴⁷⁹. Assim, a relação primordial do campo filosófico ocorre, segundo a terminologia deleuziana, *entre o cérebro e o caos*.

Ora, segundo a definição bergsoniana de universo, tudo é imagem-matéria, incluindo o próprio cérebro mas, entre a imagem-matéria do universo e a sua percepção há um intervalo, mais ou menos longo, determinando, desse modo, a diferença entre a matéria do mundo e a sua percepção como uma diferença de grau

⁴⁷⁷ DRF 263-271: « Le cerveau, c'est l'écran. »

⁴⁷⁸ Gilles DELEUZE, *Conversações*, p. 82; PP 78: « L'œil, ce n'est pas la caméra, c'est l'écran. »

⁴⁷⁹ QP? 198-199.

mas não de natureza. Este intervalo é puramente temporal – filosofia e arte mostram não “o devir do Ser mas o ser do Devir”⁴⁸⁰.

Segundo Deleuze, o novo modelo cerebral, de algum modo já elaborado por Bergson em *Matéria e Memória*, redefiniu a nossa relação “vivencial” com o cérebro, o cérebro enquanto interstício ou intervalo de resposta. Os novos conhecimentos nesta área deixam de se regular pelos dois grandes eixos dessa relação: “organização vertical de integração-diferenciação e organização horizontal da associação”⁴⁸¹ com a descoberta de um espaço cerebral *topológico* e *incerto*. Tal como tínhamos visto com os processos de individuação e diferenciação, cabe aos dinamismos espaço-temporais a elaboração da síntese entre elementos dissemelhantes. Estes dinamismos são os agentes desta dupla síntese, através da dramatização das Ideias, da actualização do virtual e da incorporação das ideias num campo intensivo ou vital, num campo propício à criação de um espaço singular ou topológico, não euclidiano.

Ora, para Gilles Deleuze, a essência do cinema, ou a sua marca diferencial, é criar um choque no pensamento, comunicando vibrações, atingindo directamente o nosso sistema nervoso e cerebral.

A temporalidade nas imagens cinematográficas não tem apenas como função dar continuidade às acções de uma forma lógico-sequencial mas tem acima de tudo a função de criar vibrações no pensamento, directamente no sistema nervoso e cerebral: é um Tempo na sua forma não empírica que surge entre os dois regimes de imagens cinematográficas, ou seja, a “Diferença, última e absoluta” não é uma diferença extrínseca entre dois regimes⁴⁸². É uma diferença que provoca uma crise no conceito de verdade. Esse é aliás o ponto de vista de Antonin Artaud, o cinema enquanto *vibrações neurofisiológicas*. Para a compreensão do papel atribuído ao cérebro na filosofia do cinema deleuziana, aproximamo-nos da neurobiologia, de uma “microbiologia” do cérebro⁴⁸³.

⁴⁸⁰ David N. RODOWICK, *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*, Durham, Duke University Press, 2001, p. 27: “In Deleuze the tides of time flow in another direction, and one finds in art as in philosophy not the becoming of Being but rather the being of Becoming.”

⁴⁸¹ IT 274: « C’est que le cerveau était à la fois l’organisation verticale de l’intégration-différentiation, et l’organisation horizontale de l’association. » [Tradução pessoal]

⁴⁸² PS 53-54.

⁴⁸³ PP 85; IT 275.

Uma leitura decisiva para o interesse de Gilles Deleuze pelas neurociências, e que está igualmente na génese da criação do novo conceito de imagem-tempo através da relação entre o funcionamento do cérebro e do pensamento, bem como da inter-relação imagem-cinema-cérebro, foi *O Homem neuronal*, de Jean-Pierre Changeux. O livro de Changeux começa com uma breve síntese histórica do avanço dos conhecimentos e da especulação filosófica (Aristóteles, Descartes, etc.) relativamente ao cérebro, à sua morfologia e funcionamento, e às funções sensitivas e intelectuais na relação entre cérebro, coração e alma, demonstrando que o conhecimento de que pensamos “com o cérebro” é uma descoberta recente⁴⁸⁴.

No século XX, a grande cisão ocorre entre reticularistas e os neuronistas: se os primeiros defendem uma rede *contínua* entre células nervosas, os últimos defendem uma relação *contígua* entre as células nervosas, ou seja, a articulação ou ligação acontece por *sinapse*⁴⁸⁵. É justamente às sinapses químicas da neurobiologia que Deleuze recorre, nomeadamente à própria ideia de sinapse: a sinapse, enquanto relação contígua entre neurónios, pode tomar a forma de transmissão eléctrica ou química entre neurónios, correspondendo, assim, à produção de dois tipos de cortes, ou seja, a transmissão eléctrica leva aos cortes racionais, e a transmissão química aos *cortes irracionais*.

Este é o problema das sinapses enunciado por Deleuze a partir da leitura de Changeux: se a transmissão eléctrica segue um corte racional, a transmissão química, pelo contrário, segue um corte *irracional*, sem regra ou modelo, mas segundo factores *semi-aleatórios*, prováveis ou incertos. Raymond Bellour esclarece esta influência das neurociências na filosofia do cinema, não apenas através dos dados mais óbvios, numa leitura atenta dos livros sobre cinema:

Reparamos, e isto é essencial, que estes dois tipos de corte entre os neurónios são análogos à comparação que Deleuze faz entre *A Imagem-movimento* e *A Imagem-tempo*, entre os tipos de ligação pertencentes a cada

⁴⁸⁴ Jean-Pierre CHANGEUX, *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983, pp. 13-53.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 38.

um destes dois grandes modos de imagens: o intervalo racional da imagem-ação, o interstício irracional que funda a imagem-cristal.⁴⁸⁶

Esta influência vem a significar que “[n]ão há, neste sentido, ciência do cinema. Não há ciência do espectador, não há senão pensamentos e experiências do espectador”⁴⁸⁷, de um espectador singular.

Por isso mesmo, o único critério para Deleuze avaliar a qualidade dos filmes não é de ordem técnica (índices de realidade, montagem ou argumento, etc.) mas a distinção entre o que torna um filme “bom” ou “mau” reside na sua capacidade de nos fazer pensar filosoficamente, pela criação de conceitos. Ou seja, tal como acontece na biologia do cérebro, os circuitos traçados e inventados pela imagem-movimento e pela imagem-tempo não pré-existem: uma filosofia do cinema aproxima-se de uma biologia do cérebro no que diz respeito ao *corpus* teórico que, em ambos os casos, está a ser produzido, não é composto por conceitos *ready-made*⁴⁸⁸.

Foi justamente esta possibilidade que, desde o início, lhe despertou interesse pelo cinema, tal como Deleuze confessa em “O cérebro é o ecrã”. O texto refere-se a uma entrevista inicialmente publicada nos *Cahiers du cinéma* a propósito da publicação de *A Imagem-tempo*. Ao mencionar as experiências distintas que teve enquanto espectador, antes e depois da Segunda Guerra Mundial, Deleuze acaba por afirmar que os cineastas que mais lhe despertavam a atenção eram aqueles que exigiam pensar, exigiam que houvesse movimento no pensamento, um movimento “verdadeiro”. Mas, o que mais o surpreendera nesses anos fora o facto de um determinado tipo de cinema não apenas provocar movimento com as imagens mas também com o espírito: “a alma do cinema exige cada vez mais pensamento”⁴⁸⁹. Segundo Jean-Pierre Changeux, a analogia que recorrentemente se faz entre o cérebro

⁴⁸⁶ Raymond BELLOUR, “Deleuze: the Thinking of the Brain”, p. 83: “We notice, and this is essential, that these two types of break between neurons are analogous to the comparison that Deleuze makes between *The Movement-Image* and *The Time-Image*, between the types of link belonging to each of these two main forms of image: the rational interval of the action image, the irrational interstice that makes the crystal-image.” [Tradução pessoal]

⁴⁸⁷ Raymond BELLOUR, “Deleuze: the Thinking of the Brain”, p. 92: “In this sense, there is no science of the cinema. There is no science of the viewer; there are only the spectator’s thoughts and experiences.” [Tradução pessoal]

⁴⁸⁸ PP 86: « des concepts tout faits ».

⁴⁸⁹ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 302; IM 278.

humano e o computador apenas serve para reduzir e limitar o verdadeiro poder do cérebro, nomeadamente a capacidade que este tem de se auto-organizar, de se autoprogramar. O cérebro humano constrói os seus próprios programas⁴⁹⁰.

Noutro registo, o cinema, nomeadamente o cinema intelectual cerebral analisado por Deleuze, consegue dar a ver como funciona o pensamento, quando mostra como é que o cérebro funciona. Não só “o cérebro é o ecrã” como o mundo, ele próprio, é o cérebro⁴⁹¹. Esta dupla identidade percorre, por exemplo, toda a filmografia de Stanley Kubrick, mas torna-se exemplar na personagem de HAL, o computador de *2001: Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968). HAL falha a sua função, autonomiza-se das directrizes humanas, autoprograma-se.

“O pensamento é molecular, tem velocidades moleculares que compõem os seres lentos que nós somos.”⁴⁹² Como Deleuze afirma, “é o cérebro que pensa e não o homem, sendo o homem apenas uma cristalização cerebral”⁴⁹³ e, por isso mesmo, quando Deleuze pergunta “O que é pensar?” esta questão conduz *imediatamente* a uma outra: “O que é o cérebro?”. Tanto a psicologia Gestalt como a fenomenologia objectificam e homogeneizam o cérebro quando este é, por natureza, *inobjectivável*, ou seja, há uma característica incalculável de heterogeneidade nas ligações das sinapses, nos interstícios ou *entre-tempos* – no entre-imagens, numa fina membrana. Por esta razão, para Deleuze, e como vimos a propósito da noção fenomenológica merleau-pontiana da percepção, a câmara-consciência em Vertov supera a percepção humana, é um *outro* tipo de percepção, uma percepção *inumana* e, neste sentido, ela revela-se o seu “elemento genético”⁴⁹⁴.

Em vez de objectivar o cérebro, Deleuze e Guattari tornam-no *sujeito*: através da filosofia, da ciência e da arte, o cérebro torna-se sujeito⁴⁹⁵. “A filosofia, a arte e a

⁴⁹⁰ Jean-Pierre CHANGEUX, *L'Homme neuronal*, p. 172.

⁴⁹¹ IT 267.

⁴⁹² DRF 264: « La pensée est moléculaire il y a des vitesses moléculaires qui composent les êtres lents que nous sommes. »

⁴⁹³ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 184; QP? 197-198: « C'est le cerveau qui pense et non l'homme, l'homme étant seulement une cristallisation cérébrale. »

⁴⁹⁴ IM 120.

⁴⁹⁵ Paul Bains questiona: como ir além da analogia entre o cinema e o cérebro humano? Qual a relação entre cérebro e mente? Quer isto dizer que o cérebro devém mente, como é indicado em *Diferença e Repetição*? cf. Paul BAINS, “Subjectless subjectivities” in Brian MASSUMI (ed.), *A shock to thought – expression after Deleuze and Guattari*, London, Routledge, 2002, p. 107.

ciência não são os objectos mentais de um cérebro objectivado, mas os três aspectos sob os quais o cérebro devém sujeito, Pensamento-cérebro, os três planos, as jangadas sobre as quais ele mergulha no caos e o enfrenta.”⁴⁹⁶ O cérebro *devém* sujeito, mas aqui sujeito já não diz respeito à sua concepção tradicional: o cérebro é, segundo Deleuze, a materialização *do pensamento* nas suas três formas (filosofia, ciência e arte) e a nível artístico materializa-se em blocos de sensações, blocos de espaço-tempo, de movimento e de duração, no caso da expressão cinematográfica. Por seu lado, esses blocos concretizam-se no ecrã; mas esta materialização, ou cristalização, não é, no entanto uma unidade: o cérebro é a *junção* dos três planos.

Em *Conversações*, Deleuze afirma, na sequência do universo bergsoniano como conjunto aberto de tudo o que aparece, que tudo são imagens. O nosso cérebro é uma imagem entre outras: “Não há qualquer diferença entre as *imagens*, as *coisas* e o *movimento*.”⁴⁹⁷ E, em *A Imagem-movimento*, Deleuze questiona, por seu lado, se o cérebro é uma imagem entre outras, como é que pode conter, ele próprio, imagens?⁴⁹⁸ O cérebro é ele próprio matéria concreta, parte do universo material repetindo, mais uma vez, a ideia de Bergson: “Não é o mundo material que faz parte do cérebro mas é o cérebro que faz parte do mundo material”⁴⁹⁹. Neste sentido, e de acordo com Changeux, todas as actividades puramente mentais estão sediadas, orgânica e materialmente, nos neurónios. Bergson vem expor uma crise na psicologia do seu tempo. Imagem e movimento não se opõem: o movimento não é externo como uma realidade física e, inversamente, a imagem não lhe é interna como uma realidade psíquica.

Assim, de acordo com a posição de Deleuze, se para Husserl a consciência é consciência *de* alguma coisa, para Bergson a consciência *é* alguma coisa. O cérebro contém imagens sendo uma imagem, mas, na verdade, não há nele um centro

⁴⁹⁶ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 184 [ligeiramente modificado]; QP? 198: « La philosophie, l'art et la science ne sont pas les objets mentaux d'un cerveau objectivé, mais les trois aspects sous lesquels le cerveau devient sujet, Pensée-cerveau, les trois plans, les radeaux sur lesquels il plonge dans le chaos et l'affronte. »

⁴⁹⁷ Gilles DELEUZE, *Conversações*, p. 66; PP 62: « Il n'y a aucune différence entre les *images*, les *choses* et le *mouvement*. » [Itálicos no original]

⁴⁹⁸ IM 86. Esta limitação parece estar na origem da distinção ente cerebral e mental ou psicológico. Bergson, por exemplo, não defendia uma equivalência entre o estado psicológico e o estado cerebral.

⁴⁹⁹ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, p. 13: « C'est le cerveau qui fait partie du monde matériel, et non pas le monde matériel qui fait partie du cerveau. » [Tradução pessoal]

unitário, um Eu como “imagem especial ou o centro eventual”. É neste sentido que podemos afirmar que o cinema será a oportunidade para Deleuze concretizar algo que já procurava desde o início do seu pensamento filosófico – a desterritorialização do *cogito*: “O cérebro não é evidentemente um centro de imagens de que se pudesse partir, antes constitui ele mesmo uma imagem especial entre todas as outras, constitui no universo acentrado das imagens um centro de indeterminação.”⁵⁰⁰

Descartada a tradicional relação entre um sujeito e um objecto, a relação primordial da filosofia deleuziana dá-se entre o cérebro e o caos, numa relação de luta entre os dois, um caos alimentado por uma “velocidade infinita”, velocidades que o aproximam ao cinema moderno da imagem-tempo, da montagem irracional e das ligações impensáveis. No cinema encontramos estes elementos do carácter virtual e móvel do caos, como o desvanecimento imediato das imagens que nos surgem ou a dissipação das formas que apenas temporariamente se formam. Particularmente significativa é uma comparação entre esta noção de caos com a ruptura com a imagem-acção e o esquema sensório-motor feita pelo cinema moderno.

Como afirmam Deleuze e Guattari,

O caos define-se não tanto pela sua desordem, mas mais pela velocidade infinita com que se dissipa toda a forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um *virtual*, contendo todas as partículas possíveis e adquirindo todas as formas possíveis que surgem para de imediato desaparecerem, sem consistência nem referência, sem consequência.⁵⁰¹

A função do espectador de cinema (aparentemente ausente porque não explícita) ganha em Deleuze outros contornos: nele, o cinema é um acto pensante no espectador; não se referindo directamente a um “espectador” nem a um “sujeito perceptivo”, Deleuze concentra essa função no pensador, em alguém coagido a pensar

⁵⁰⁰ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 103; IM 92: « Le cerveau n'est certes pas un centre d'images d'où on pourrait partir, mais il constitue lui-même une image spéciale parmi les autres, il constitue dans l'univers acentré des images un centre d'indétermination. »

⁵⁰¹ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 105; QP? 111: « On définit le chaos moins par son désordre que par la vitesse infinie avec laquelle se dissipe toute forme qui s'y ébauche. C'est un vide qui n'est pas un néant, mais un *virtuel*, contenant toutes les particules possibles et tirant toutes les formes possibles qui surgissent pour disparaître aussitôt, sans consistance ni référence, sans conséquence. » Deleuze e Guattari seguem Prigogine

as imagens cinematográficas, rejeitando a noção de um centro coordenador das percepções. E esta rejeição tem a sua génese, em grande parte, na crítica feita a Merleau-Ponty, por exemplo. Só aparentemente o ponto de partida de Deleuze é fenomenológico: quando Deleuze compreende o universo como uma *totalidade aberta* de partículas no sentido bergsoniano.

Ou seja, quando Deleuze identifica a imagem como tudo aquilo que aparece, ele não refere, no entanto um sujeito que percepcione essa totalidade. Ao rejeitar a ideia de um centro coordenador, Deleuze defende um “centro de indeterminação” de um universo já por si acentrado. Mais uma vez, o universo e a arte cinematográfica encontram-se nesta ideia de uma “montagem” elaborada a partir de instantes quaisquer sem centro, isto é, diferente da percepção natural em que temos um ponto de vista central e fixo. Como vimos, o espectador é o agenciamento das três imagens-movimento e não uma unidade e é, ele próprio, uma imagem procedente desse mundo de imagens.

A criação de um cinema cerebral insere-se neste contexto: o cinema experimental no período pós-guerra exprime-se quer pelo cinema cerebral, quer pelo cinema corporal, mas de uma forma interligada, isto é, há uma relação intrínseca entre pensamento e corpo das posturas quotidianas ou de um corpo cerimonial.

A irracionalidade do mundo espelha-se nas posturas e teatralização do corpo, mas também na irracionalidade do sistema cerebral, de tal modo que a imagem-cerebral mostra-se melhor quando o cérebro funciona mal, ou seja, quando algo falha, seja um programa de computador ou a loucura humana. Por exemplo, na cinematografia de Stanley Kubrick, a questão do livre-arbítrio colocada pelo computador HAL de *2001: Odisseia no Espaço*, posta em causa por Alex de *Laranja Mecânica*; ou o labirinto dos corredores do Hotel Overlook e dos jardins envolventes em *Shining (The Shining)*, 1980). Este labirinto é, na verdade, uma imagem-cerebral da relação interior-exterior, racional-irracional, enquanto “membrana que põe em contacto o exterior e o interior, torna-os presentes um ao outro, confronta-os ou afronta-os.”⁵⁰²

⁵⁰² IT 268: « Une membrane qui met en contact un dehors et un dedans, les rend présents l'un à l'autre, les confronte ou les affronte. » [Tradução pessoal]

Mas, em linha divergente com a antropomorfização da câmara feita pela fenomenologia, Deleuze vem defender uma nova imagem do pensamento que implique um pensamento *sem imagem* (imagem aqui entendida no sentido de ícone, cópia) e, de igual modo, uma nova imagem cinematográfica que implique, no limite, um *cinema sem câmara*, liberto da obrigatoriedade de ser um registo referencial de uma realidade exterior. Antes uma passagem *imediata* entre a mente do artista e a película. Tal como a filosofia requer elementos não-filosóficos, o fora, o impensável, também o cinema tende para um não cinema, ou um tipo de cinema que não seja registo de uma realidade exterior. Dominique Noguez destaca o trabalho de Len Lye, Norman McLaren ou de Maurice Lemaître como precursores de filmes feitos sem câmara e, no limite, não apenas a câmara e o registo serão desnecessários, como também o projector⁵⁰³. Porém, estas vanguardas americanas dos anos 50/60 estão já alicerçadas nos pioneiros das vanguardas europeias dos anos 20, como Hans Richter, Marcel Duchamp ou Léger, por exemplo⁵⁰⁴. De acordo com Sitney⁵⁰⁵, *Color Box* (1935) de Len Lye foi o primeiro filme feito sem câmara, técnica que mais tarde vem a caracterizar o trabalho de Norman McLaren, nomeadamente *Boogie-Doodle* (1940), filme totalmente feito à mão, inscrito directamente na película virgem⁵⁰⁶. Não “escrever” com a câmara (*caméra stylo*⁵⁰⁷), indirectamente através do mecanismo de registo, mas escrever directamente na película, maquinicamente na película. Neste caso não haveria o perigo de uma má tradução visual de ideias, de uma mediação, como Artaud salienta na sua crítica ao cinema, pois o acto de pensar e expressar estaria *directamente* no *objecto* cinematográfico.

Deleuze acaba por não desenvolver esta ideia de um “cinema sem câmara” do cinema experimental em *A Imagem-tempo* mas, no entanto, refere-se aos filmes de Norman McLaren como um novo território cinematográfico. McLaren não filma com

⁵⁰³ Dominique NOGUEZ, *Le cinéma, autrement*, éd. revue et augmentée, Paris, Cerf, 1987, p. 348: « Ce n’est pas assez que des films expérimentaux soient parfois faits sans caméra (les films peints sur pellicule de Len Lye, Norman McLaren ou Maurice Lemaître) : il arrive qu’on se passe aussi de projecteur et qu’on expose les bandes de pellicule comme un tableau (Peter Kubelka, Paul Sharits ou Pierre Rovere). »

⁵⁰⁴ P. Adams SITNEY, *Visionary Films, the American Avant-Garde*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1974.

⁵⁰⁵ Ibidem, pp. 268-269.

⁵⁰⁶ Dominique NOGUEZ, *Une renaissance du cinéma*, p. 74.

⁵⁰⁷ Alexandre ASTRUC, “Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra stylo*” in Luís Miguel OLIVEIRA (org.), *Nouvelle Vague*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, s.d., p. 323.

uma câmara nem usa imagens digitais criadas por computador mas desenha, risca e escreve *na* película. Ou seja, nesta radical acepção de “cinema sem câmara”, cria-se e desenvolve-se a ideia de um novo “cérebro” que seja simultaneamente ecrã, película e câmara, desdobramento permanente entre explicação e implicação de imagens, de cada vez *membrana* de fora e dentro⁵⁰⁸.

II.6. AS NARRATIVAS FALSIFICADORAS: NEGAÇÃO, TORÇÃO, CRENÇA

Gilles Deleuze introduz e desenvolve a questão de uma “nova imagem do pensamento” em *Nietzsche e a filosofia*, de 1962, através da elaboração de uma crítica do conceito tradicional de verdade e da imagem dogmática do pensamento. A substituição da verdade por um conceito de “falsificação”, resultado de uma nova estrutura organizativa entre sujeito e objecto, e implicando, por sua vez, uma reavaliação das funções de “sujeito” e de “objecto”. Ou seja, esta reavaliação do próprio acto de pensar vai resultar numa permuta gradual, engendrada a partir de um novo modo de pensar o Ser e o Pensamento segundo as leituras realizadas da filosofia de Heidegger e de Kant.

Assim, é através de uma hermenêutica do pensamento de Nietzsche, filósofo que inaugurou uma outra *prática* filosófica, a de procurar *novos meios de expressão filosófica*, que Deleuze vai orientar o seu empreendimento: a ruptura com a imagem clássica do pensamento racionalista cruza-se com a ideia de que pensar a *verdade* é

⁵⁰⁸ IT 280. Em DR 177, Deleuze faz uma referência a um novo território ou a uma “terra incógnita”. Apesar de não o podermos desenvolver neste contexto da dissertação, não queremos deixar de fazer referência ao conceito de *acinéma* em Lyotard, principalmente porque este “cinema sem câmara” não lhe corresponde. *Acinéma*, enquanto fim do movimento, tanto pode corresponder à paragem total, à fixação das imagens, como ao excesso de movimento; cf. Jean-François LYOTARD, « L’acinéma » apud Dominique NOGUEZ (ed.), *op.cit.*, p. 365: « L’acinéma, on l’a dit, se situerait aux deux pôles du cinéma pris comme graphie des mouvements : donc l’immobilisation et la mobilisation extrêmes. Ce n’est que pour *la pensée* que ces deux modes sont incompatibles. »

pensar o *tempo* mas, simultaneamente, pensar o tempo irá provocar uma *crise* no próprio conceito de verdade⁵⁰⁹.

Portanto, Deleuze compreenderá o cinema não apenas como uma arte narrativa, com objectivos estéticos desinteressados, mas como uma arte do tempo, como uma “máquina do tempo” pela qual o cineasta pensa através de blocos de espaço-tempo: porém, o cinema, por si só, não corresponderá a um tipo de arte que fosse inequívoca e una mas, no entanto, tanto pode dizer respeito a um regime semiótico que representa indirectamente o tempo, como pode dizer respeito a um outro regime, *incompatível* com este, que apresenta directamente o tempo. A própria divisão entre dois regimes distintos de relação com o tempo presume uma interpretação distinta do conceito de tempo, no primeiro caso, como um conjunto fechado constituído por partes imóveis, um conceito decalcado do espaço, no segundo caso, como duração ou todo em aberto inconciliável com a mera soma das partes.

Porém, “imagem do pensamento” ganha em Deleuze um sentido duplo: por um lado, significa uma imagem que todo o sistema filosófico deve elaborar e que serve de orientação ao que significa pensar, como pensar, etc., ou seja, trata-se de um elemento fundamental para que haja criação de conceitos filosóficos. Precisamos sempre de ter uma imagem do pensamento, no sentido de um *plano de imanência*: neste sentido, haverá tantos planos, quantas filosofias.

Segundo Jean-Luc Nancy, “[n]ão há filosofia, há filosofias – mas ao haver filosofias, desiguais e irreduzíveis, há filosofia.”⁵¹⁰ Todavia, por outro lado, “imagem do pensamento” significa também uma “imagem dogmática do pensamento”, ou seja, a elaboração de uma imagem do pensamento (do que significa pensar, etc.) segundo um falso começo, através dos pressupostos subjectivos. Para combater este falso começo, Deleuze começa por defender que o elemento do pensamento já não é o verdadeiro mas o *sentido* e o *valor*, elementos determinantes na argumentação que defende o eterno retorno enquanto repetição do diferente.

⁵⁰⁹ IT 170.

⁵¹⁰ Jean-Luc NANCY, “The Deleuzian Fold of Thought” in Paul PATTON (ed.), *op.cit.*, p. 113: “There is no philosophy, there are philosophies – but that there are philosophies, dissimilar and irreducible, this itself is philosophy.” [Tradução pessoal]

São três as teses que resumem, em *Nietzsche e a filosofia*, uma imagem dogmática do pensamento. A primeira evidencia justamente a ideia de que o pensamento se orienta *naturalmente* para a verdade:

Dizem-nos que o pensador enquanto pensador quer e ama *o verdadeiro* (veracidade do pensador); que o pensamento como pensamento detém ou contém formalmente o verdadeiro (inatismo da ideia, *a priori* dos conceitos); que pensar é o exercício natural de uma faculdade, que por isso basta pensar “verdadeiramente” para pensar a verdade (direito natural do pensamento, bom senso universalmente partilhado).⁵¹¹

É a partir desta ideia pré-filosófica do que é o pensamento, que julgamos pensar correctamente. O projecto de *Diferença e Repetição* delineava-se pela possibilidade de fundar o pensamento em algo que não fosse esta ideia, construída e fictícia, de verdade. Assim, aos conceitos filosóficos não corresponderá nenhuma verdade objectiva, tal como não convém nenhuma solução aos problemas que eles exprimem. Este modelo do reconhecimento e de afinidade com a verdade tem dominado a história da filosofia; tem sido a base da avaliação filosófica de conceitos segundo o critério do que está “certo” e “errado”: ainda que um filósofo nunca esteja nem certo, nem errado, o que poderá ser considerado “errado” é forma como começa o seu sistema filosófico, isto é, com que imagem é que começa a pensar (no sentido de imagem dogmática), com que questões.

Uma primeira reavaliação de Deleuze vai evidenciar esta “imagem moderna nietzschiana”: “Uma nova imagem do pensamento significa em primeiro lugar o seguinte: o verdadeiro não é o elemento do pensamento. O elemento do pensamento é o sentido e o valor”⁵¹². Nietzsche, seguindo um método de dramatização – “O método de dramatização apresenta-se assim como o único método adequado ao projecto de Nietzsche e à forma das questões que ele coloca: método diferencial,

⁵¹¹ Nph 118: « On nous dit que le penseur en tant que penseur veut et aime *le vrai* (véracité du penseur) ; que la pensée comme pensée possède ou contient formellement le vrai (innéité de l'idée, *a priori* des concepts) ; que penser est l'exercice naturel d'une faculté, qu'il suffit donc de penser « vraiment » pour penser avec vérité (nature droit de la pensée, bon sens universellement partagé). » [Tradução pessoal]

⁵¹² Nph 119: « Une nouvelle image de la pensée signifie d'abord ceci : le vrai n'est pas l'élément de la pensée. L'élément de la pensée est le sens et la valeur. » [Tradução pessoal]

tipológico e genealógico.”⁵¹³ – vai dramatizar o conceito de verdade através do que entende por *vontade de verdade*. Procurando remontar a uma genealogia do tipo de questão, Nietzsche questiona: “*Quem procura a verdade? E o que querem aqueles que dizem ‘Eu quero a verdade’?*”⁵¹⁴

O método derivará assim do *tipo* de questão. Neste caso, Nietzsche relaciona um determinado conceito à noção de “vontade de poder” para, desse modo, chegar ao “sintoma” dessa mesma vontade de acordo com tipo de Homem que coloca essa questão, que quer responder à questão. A vontade não quer, por si só, um objecto mas as qualidades, espelho do tipo de Homem que procura, que quer, que pensa. *Quem procura a verdade?* Precisamos, conseqüentemente, de questionar o valor da verdade, entendida até aqui como essência. Kant, por exemplo, nunca questiona o valor da verdade. Para os filósofos clássicos, o pensamento quer a verdade, deseja *de direito* (*quid juris*) o verdadeiro. Nietzsche não nega esta vontade de verdade nem procura comprovar que o Homem raramente procura a verdade (e muito menos que nunca a encontra), mas questiona o que é este conceito de verdade através das forças e vontades que se encontram por detrás deste conceito, como o qual se pressupõe ter uma relação de direito.

“As verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais”⁵¹⁵ – esta é a grande descoberta de Nietzsche após indagar pelas causas reais do chamado “impulso honesto e puro para a verdade”, considerado a origem de todas as metáforas (ou imagens) seguintes. O verdadeiro não é o elemento da linguagem – a partir do sentido e do valor do verdadeiro e do falso, da transmutação dos valores, ele inventa um novo modo de pensar.

Assim, a filosofia é inseparável de novos modos de pensar, de novas dramatizações, do que significa pensar e, neste sentido, o novo modo de pensar em causa na revisão nietzschiana está directamente ligado a uma *crítica*. Mas, ao contrário

⁵¹³ Nph 89 e Nph 108: « La méthode de dramatisation se présente ainsi comme la seule méthode adéquate au projet de Nietzsche et à la forme des questions qu’il pose : méthode différentielle, typologique et généalogique. » [Tradução pessoal]

⁵¹⁴ PS 23: « *Qui cherche la vérité? Et qu'est-ce qu'il veut dire, celui qui dit « je veux la vérité » ?* » [tradução pessoal, em itálico no original]

⁵¹⁵ Friedrich NIETZSCHE, “Acerca da verdade e da mentira em sentido extramoral”, trad. Helga Hoock Quadrado, *Obras escolhidas de Nietzsche*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. I, 1996, p. 221.

da crítica da razão feita por Kant (crítica do falso conhecimento em prol de uma ideia de conhecimento, por exemplo), esta não se traduz numa crítica do negativo ou do falso que, ainda assim, permanecesse presa ao inventário do verdadeiro (do que considera ser um conhecimento verdadeiro e adequado como a adequação entre intuição e conceito).

A admiração que Deleuze nutre por pensadores como Espinosa, Bergson ou Nietzsche tem a sua razão de ser na proposta que fazem de uma outra ideia do que é pensar, abalando as nossas convicções do que julgamos, de uma forma natural e inata, ser o pensamento. Normalmente, e sem reflectir muito nisso, já temos uma ideia do que é pensar, temos uma *opinião* sobre a sua origem, função e objectivos. O que estes pensadores fazem é abalar isso tudo. Se por um lado é o *fora* que espoleta o pensamento, esse exercício encontra-se, no entanto, dificultado pelas suas próprias leis internas. Ou seja, neste caso o *fora* não é compreendido nem como uma falha no método, nem como uma interferência do exterior (entendida como distração), mas como o impensado enquanto condição *endógena* para o pensamento.

Pensar não é sinónimo de conhecer; “pensar significaria isto: *descobrir, inventar novas possibilidades de vida*”⁵¹⁶. O poder do pensamento, em vez de residir no *reconhecimento* de conceitos já conhecidos, reside, pelo contrário, na sua capacidade de *criar novas Ideias*. Neste sentido, o pensamento é apresentado como “poder do novo” ou, como Deleuze defende, como *impensável*.

Mas, como criar novas Ideias sem que sejam representações, isto é, sem que pensar seja a repetição do mesmo, segundo um universal abstracto que esconde as “forças reais”? A dramatização das Ideias difere radicalmente da representação orgânica da diferença (enquanto conceito reflexivo) e a noção de “repetição” presente nas páginas iniciais de *Diferença e Repetição* vai justamente neste sentido: como resistência à repetição do mesmo. “A repetição não é a generalidade”⁵¹⁷, defende Deleuze, e, se a semelhança e a equivalência entre dados particulares definem este carácter geral, nesse caso, uma filosofia da diferença procura, pelo contrário, o *particular*, o não permutável e o não substituível.

⁵¹⁶ Nph 115: « Penser signifierait ceci : *découvrir, inventer de nouvelles possibilités de vie.* » [Tradução pessoal, em itálico no original]

⁵¹⁷ Nph 7: « La répétition n’est pas la généralité. » [Tradução pessoal]

Pensar depende, deste modo, de forças que se apoderam do pensamento, que o obrigam a pensar quando se encontra perante o impensável. Para Deleuze, as intensidades ou a diferença em si difere das diferenças actuais, da negação. As imagens cinematográficas surgem detentoras, em potência, deste mesmo poder – o poder de fazer pensar –, principalmente quando nos referimos às imagens que apresentam directamente o tempo: ou seja,

O facto de o instante actual não ser um instante de ser ou de presente “no sentido estrito”, pelo facto de ser o instante que passa, *força-nos* a pensar o devir, mas a pensá-lo precisamente como aquilo que não pôde começar e aquilo que não pode acabar de devir.⁵¹⁸

Uma segunda reavaliação de natureza nietzschiana indica um novo modo de compreender a afinidade entre pensamento e Vida, relação que terá uma máxima expressão no conceito de Arte. O fim do Homem verídico e das narrativas verídicas provocará, em sentido inverso, a ascensão do Homem *falsificador* e do poder das narrativas falsificadoras. “O conceito de verdade qualifica um mundo como verídico”⁵¹⁹ que, por sua vez, supõe um Homem verídico. Esta inversão relaciona-se com a segunda tese que resume a imagem dogmática do pensamento e segundo a qual: “Porque não somos apenas seres pensantes, caímos no erro, tomamos o falso pelo verdadeiro. O erro: tal seria o único efeito, no pensamento enquanto tal, das forças exteriores que se opõem ao pensamento”⁵²⁰, erro que será facilmente “esconjurado” pela aplicação de um método⁵²¹. Segundo David Rodowick,

A relação entre tempo e pensamento é imaginada de um modo diferente no período do pós-guerra, tal como é representada nos signos

⁵¹⁸ Nph 54: « Que l’instant actuel ne soit pas un instant d’être ou de présent ‘au sens strict’, qu’il soit l’instant qui passe, nous *force* à penser le devenir, mais à le penser précisément comme ce qui n’a pas pu commencer et ce qui ne peut pas finir de devenir. » [Tradução pessoal]

⁵¹⁹ Nph 109: « Le concept de vérité qualifie un monde comme véridique. » [Tradução pessoal]

⁵²⁰ Nph 118: « Parce que nous ne sommes pas seulement des êtres pensants, nous tombons dans l’erreur, nous prenons le faux pour le vrai. *L’erreur* : tel serait le seul effet, dans la pensée comme telle, des forces extérieurs qui s’opposent à la pensée. » [Tradução pessoal]

⁵²¹ Nph 118: « La méthode est un artifice, mais par lequel nous rejoignons la nature de la pensée, nous adhérons à cette nature et conjurons l’effet des forces étrangères qui l’altèrent et nous distraient. Par la méthode, nous conjurons l’erreur. »

produzidos pela imagem-tempo e pelas mudanças na imagem do pensamento que ocorrem na ciência, arte e filosofia do pós-guerra.⁵²²

Ou seja, e contrariamente ao conceito de imagem-movimento que se baseia na vontade de verdade e no modelo da dialéctica hegeliana, o conceito de imagem-tempo sustenta-se na ideia de fabulação e falsificação de Nietzsche – segue um modelo não-representativo (das imagens cinematográficas e do pensamento filosófico). O conceito de falso ganha, no pensamento de Nietzsche, uma dupla dimensão: é, por um lado, sinónimo de erro, enquanto oposto à verdade segundo o modelo epistemológico da representação (no fundo, apenas alguém “miope ou distraído” diz “Bom dia Teeteto” quando se encontra com Teodoro) e, por outro lado, é sinónimo de engano mas enquanto potenciação do objecto artístico, do “mundo como erro”. Concomitantemente, a noção de verdade também reflecte estas duas dimensões sendo que, no caso da arte, há uma valorização do mundo da aparência, isto é, a sua verdade é a aparência.

Ora, por que é que queremos o verdadeiro ? Porque não haveremos antes de querer o não-verdadeiro, ou mesmo a incerteza e a ignorância? Porque, enquanto Homens verídicos, não queremos estar enganados, não nos queremos deixar enganar. Mas esta vontade é baseada na *pressuposição* de que o mundo é, ele próprio, naturalmente verídico, pressuposição que terá de ser revista, pois os perigos num mundo falso resultam de uma vontade que não quer ser enganada. O Homem verídico não se quer enganar a si mesmo (as suas razões são de origem moral), isto é, ele não se quer enganar não porque o mundo seja naturalmente verdadeiro mas porque *não o é*, ou seja, “aquele que quer o verdadeiro quer antes de mais depreciar este grande poder do falso: faz da vida, um «erro», deste mundo, uma «aparência» ”⁵²³.

Assim, a concepção nietzschiana de arte baseia-se, por seu lado, em dois princípios recíprocos: em primeiro lugar, a arte não é uma operação desinteressada;

⁵²² David N. RODOWICK, *Reading the Figural*, p. 176: “The relation between time and thought is imagined differently in the postwar period, as represented in the signs produced by the time-image and by changes in the image of thought occurring in postwar science, art, and philosophy.” [Tradução pessoal]

⁵²³ Nph109: « Celui qui veut le vrai veut d’abord déprécier cette haute puissance du faux: il fait de la vie une « erreur », de ce monde une « apparence ». » [Tradução pessoal]

em segundo lugar, “a arte é a mais alta potência do falso, enaltece «o mundo enquanto erro», santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior”⁵²⁴. A arte, ao inventar a mentira, eleva o falso à mais alta potência: um poder de falsificar que deve ser “seleccionado, desdobrado ou repetido”, isto é, a potência do falso não corresponde efectivamente a uma sucessão de repetições de um primeiro termo (que seja o original) mas é a sua elevação à enésima potência. Pensar não é natural ao pensamento, é uma segunda potência do pensamento. É a criação de um mundo de aparências, não uma negação da realidade do mundo, mas uma selecção, correcção, desdobramento e afirmação. A verdade é a aparência, ganha um novo significado, a verdade é esta afirmação, a mais alta potência afirmativa.

Deste modo, Nietzsche afirma que, se por um lado a verdade não é o elemento do pensamento, por outro, o erro não corresponderá ao lado *negativo* do pensamento, a um lado privado de verdade: “o estado negativo do pensamento não é o erro”⁵²⁵ ou o seu avesso. Ou seja, há aqui a referência de que é possível que o pensamento possa estar separado do verdadeiro, de que podemos pensar fora da grelha e das coordenadas da verdade. Se o lado negativo do pensamento não é o lado do erro, esta inversão é, na imagem-tempo, um “ponto irracional” em que os signos cinematográficos aparecem em auxílio da restituição de uma crença no mundo, mas num mundo que *já não é* o da verdade.

Isto é, a experiência de impotência, de um impensado no pensamento, tem como consequência o fim da ligação sensório-motora das imagens-acção e o fim da ligação entre Homem e mundo: já não acreditamos no mundo que nos surge agora como “um mau filme”⁵²⁶. Com o fim do mundo verdadeiro acaba também o mundo das aparências, isto é, nos novos signos cinematográficos da imagem-tempo, os opsignos e sonsignos, as personagens do cinema neo-realista são os sujeitos observadores desse mundo, agora desvirtualizado: o neo-realismo não é entendido por Deleuze no sentido baziniano, isto é, como um incremento de realidade à própria

⁵²⁴ Nph 117: « L’art est la plus haute puissance du faux, il magnifie « le monde en tant qu’erreur », il sanctifie le mensonge, il fait de la volonté de tromper un idéal supérieur. » [Tradução pessoal]

⁵²⁵ Nph 119: « L’état négatif de la pensée n’est pas l’erreur. » [Tradução pessoal]

⁵²⁶ IT 223.

realidade através de uma ambiguidade mantida em aberto, mas antes como um novo olhar sobre a realidade. Tal como Deleuze questiona:

Como é que o cinema nos devolve a crença no mundo? Este ponto irracional é o *invocável* de Welles, o *inexplicável* de Robbe-Grillet, o *indecidível* de Resnais, o *impossível* de Marguerite Duras, ou ainda aquilo a que podemos chamar o *incomensurável* de Godard (entre duas coisas).⁵²⁷

A filosofia da diferença, segundo Gilles Deleuze, é, no mesmo sentido, uma variação, por exemplo, da filosofia da diferença em Heidegger: neste aspecto, o prefixo *in* da negação *não*, torna-se mais do que a mera negação ou inversão do substantivo que prefixa. Assim o é para as novas categorias cinematográficas: o invocável, o indecidível, o inexplicável, o impossível ou o incomensurável.

A nova imagem cinematográfica, o novo modo de pensar, traduz-se em novas categorias marcadas, aparentemente, pelo seu carácter negativo. São categorias que se impõem como negação do evocável, do explicável, do dizível, do possível e do comensurável numa ligação com a apresentação directa do tempo, a crise da noção de verdade e a potência do falso, três das marcas da imagem-tempo. Porém, estas categorias não correspondem, sem mais, a uma negação de um estado pleno, mas ao que é imediato (*i.e.*, sem mediação) como “aquilo que é em si mesmo insusceptível de mediação”⁵²⁸. Assim, em Deleuze esta negação não é uma mera inversão dos termos: é antes uma *torção da negação*: segundo José Gil, neste processo “a torção aplicada à negação abre uma outra esfera ao pensamento, totalmente desconhecida, que não determina os novos conceitos como contrários-negativos daquilo que se acaba de «negar»”⁵²⁹.

⁵²⁷ IT 237: « Comment le cinéma nous redonne-t-il la croyance au monde? Ce point irrationnel, c'est l'*inévocable* de Welles, l'*inexplicable* de Robbe-Grillet, l'*indécidable* de Resnais, l'*impossible* de Marguerite Duras, ou encore ce qu'on pourrait appeler l'*incommensurable* de Godard (entre deux choses). » [Tradução pessoal]

⁵²⁸ Charles S. PEIRCE, *Semiótica*, trad. José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000, p. 272.

⁵²⁹ José GIL, “O alfabeto do pensamento”, prefácio a Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 11.

Esta negação corresponderá ao paradoxo, ao elemento *irracional* do próprio acto que devolve a crença no mundo: o paradoxo é o *pathos* da filosofia. O cinema devolve-nos a crença no mundo porquanto a estrutura da realidade não está fixa: não aparenta estar fixa senão de um modo abstracto pois, no seu interior, na sua natureza, ela é dupla – virtual e actual. Acresce ainda a estranheza dessas imagens cinematográficas sem um “Eu” – sintetizada por Deleuze na segunda “fórmula poética que poderia resumir a filosofia kantiana”, a segunda emancipação do tempo: “O Eu é um outro”, citando Rimbaud – o cérebro devém Eu mas não um sujeito unitário; isto é, este Eu “é um outro”, dissolvido, fragmentado, segundo ligações de relações causais desconexas, sem leis ou relações causais espácio-temporais.

A arte cinematográfica é a arte por excelência da ilusão, onde tudo concorre para o engano. Mas aqui o termo “engano” tem um sentido positivo: o cinema não nos ilude porque esconderia um outro mundo verdadeiro, mas o que o cinema faz é uma extensão *do fim da verdade no mundo*. No fundo, as imagens-movimento estão ancoradas numa ideia de verdade, mas também elas resultam do poder falsificador do cinema. Tudo o que há é um mundo de ilusão; o mundo cinematográfico é um mundo criado e não uma reprodução de uma realidade. Com a supressão do mundo da verdade, Nietzsche também suprime o mundo das aparências: sem verdade não há mentira. Quando Gilles Deleuze afirma que o próprio mundo é cinematográfico quando, simultaneamente, defende que é o cinema que nos devolve a crença no mundo⁵³⁰, o que está em causa é uma inversão dos valores tradicionais atribuídos, ou seja, é o próprio mundo que se tornou o lugar da falsificação e das relações ilógicas e não o cinema que cria um mundo paralelo nesses termos.

A crise da verdade e as narrativas falsificadoras não são apenas figuras de estilo cinematográfico, são do próprio mundo; por isso as imagens cinematográficas devolvem o mundo, para lá da máscara da imagem dogmática do pensamento. Assim, o regime das imagens-tempo baseia-se já não numa interpretação dialéctica do movimento mas numa estética nietzschiana, isto é, os signos artísticos cinematográficos deste segundo regime narrativas falsificadoras, por “fabulação”.

⁵³⁰ IT 237 e IT 330.

Neste caso, real e imaginário, verdade e falso, tornam-se *indiscerníveis*: defende Rodowick que:

Uma (des)ordem temporal na narrativa que apresenta diferenças no presente que são *inexplicáveis*, e versões alternativas do passado cuja verdade ou falsidade são *indecidíveis*; e, como resultado, uma transformação no problema de juízo, de decidir a necessidade ou contingência de interpretações possíveis ou prováveis onde mundos *impossíveis* proliferam enquanto presentes incongruentes e passados não necessariamente verdadeiros.⁵³¹

O poder de falsificar e a crise da verdade que encontramos nas imagens-tempo directas aproximam-se, por sua vez, quer à ideia de arte em Nietzsche, uma arte politizada e não esteticamente desinteressada, quer à crítica que este filósofo faz à vontade de verdade. O novo regime de imagem, o regime cristalino, cuja descrição deixa de pressupor uma realidade e cuja narrativa deixa de solicitar a verdade, abolindo os pares contrários realidade/imaginação e verdade/falsidade, permitirá uma nova imagem do pensamento e uma nova filosofia do tempo. Assim, o cinema moderno da imagem-cristal afirma a potência da falsificação e do tempo: o passado inclui alternativas indecíveis e o presente inclui diferenças inexplicáveis.

Tem sido o Tempo, a forma não empírica do tempo, o responsável pelas crises no conceito de verdade, a verdade é sempre “verdade do tempo”⁵³². Isto não significa que a noção de verdade tenha variado consoante a época histórica e filosófica, mas que os paradoxos temporais e a passagem do tempo têm sido um problema constante no pensamento filosófico: os signos que nos obrigam a pensar através de encontros casuais, obrigam-nos a pensar o tempo perdido, o “nada” do passado e as mudanças que ocorrem nos entes⁵³³. Para que a verdade do tempo, enquanto *devenir*, se torne perceptível é preciso que ocorra um processo de espacialização do tempo, ou seja, ele

⁵³¹ David N. RODOWICK, *Reading the Figural*, p. 172: “A temporal (dis)ordering of narration presenting differences in the present that are inexplicable, and alternative versions of the past whose truth or falseness are *undecidable*; and, as a result, a transformation in the problem of judgment, of deciding the necessity or contingency of possible or probable interpretations where *impossible* worlds proliferate as incongruous presents and not necessarily true pasts.” [Tradução pessoal]

⁵³² PS 25.

⁵³³ PS 26: « Il y a des signes qui nous forcent à penser le temps perdu, c'est-à-dire le passage du temps, l'anéantissement de ce qui fut, l'altération des êtres. »

é dividido e separado em momentos imóveis. Ora, deste modo, procuramos torná-lo perceptível; porém, esta é também uma forma de anular o próprio devir que é, naturalmente, *imperceptível*. Deste modo, a noção de impossibilidade de Leibniz encontra-se com a de fabulação, encontro que, como veremos, permitirá a distinção genética entre a realização do possível e a actualização do virtual. Em Leibniz, o conceito de *impossibilidade* não significa a contradição dos elementos lógicos pois os elementos são temporais: podem ter acontecido e podem não ter acontecido⁵³⁴. Ou seja, “esses mundos estão todos aqui, isto é, em ideias”⁵³⁵. Mas, Leibniz, ao criar a noção de impossibilidade, renova a compreensão e a concepção que fazemos do tempo: um acontecimento pode ter acontecido e não ter acontecido mas não no mesmo mundo. Estes dois mundos dos acontecimentos contrários e incompatíveis são ambos possíveis mas não possíveis. Desse modo, Leibniz soluciona o paradoxo dos “futuros contingentes”: uma batalha teve ou não lugar ontem; se aconteceu não pode não ter acontecido mas, se não aconteceu, então o passado não é totalmente verdade se considera a possibilidade de não ter acontecido.

Contudo, a solução de Leibniz, contrariamente à de Nietzsche, preserva ainda uma noção de verdade, ou seja, os mundos são impossíveis e não mundos impossíveis. Nietzsche é o grande criador da personagem falsificadora por excelência, Zaratustra, e, neste sentido, “resolve” a crise da noção de verdade, não contornando a questão dos paradoxos mas antes celebrando o falso e a potência criadora da falsificação. Este poder da falsificação é construído por uma série de poderes entrecruzados, pela metamorfose constante do falso, e por uma série de falsários em

⁵³⁴ Cf. Gilles DELEUZE, *Le Pli – Leibniz et le baroque*, p. 79. Em *Théodicée*, Leibniz conta uma fábula, a de Sexto Tarquínio, descontente com o seu destino: para ser feliz teria de renunciar à coroa. Teodoro, um sacerdote que o pretende ajudar é então incumbido de ir ao templo de Palas Atena para lhe ser apresentado (em sonhos) o palácio dos destinos onde “Il y a des représentations, non seulement de ce qui arrive, mais encore de tout ce qui est possible; et Jupiter en ayant fait la revue avant le commencement du monde existant, a digéré les possibilités en mondes, et a fait le choix du meilleur de tous”, e nesses mundos paralelos é possível pensar percursos bifurcados do presente: « Vous trouverez dans un monde un Sextus fort heureux et élève, dans un autre un Sextus content d’un état médiocre, des Sextus de toute espèce et d’une infinité de façons », cf. Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l’homme et l’origine du mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, §§413-416, p. 360.

Esta experiência leibniziana com (infinitos) possíveis mundos futuros bifurcados do presente (bifurcação temporal), a partir das decisões do presente, foi o tema do filme *Fumar/Não Fumar (Smoking/No smoking)*, 1993) de Alain Resnais.

⁵³⁵ Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, §414, p. 360: « Ces mondes sont tous ici, c’est-à-dire en idées. »

cadeia. Na quarta e última parte de *Assim falava Zaratustra*⁵³⁶, Zaratustra cruza-se com vários falsários ou homens falsificadores, desde o adivinho aos dois reis e ao enfeitiçador, e o próprio Homem verídico admite ter mentido sempre; cai a capa da pretensa relação com a verdade – esta nunca existira.

Assim, segundo Deleuze, também a figura do falsário entra no cinema: surge primeiro como personagem – *As Mais Belas Vigarices do Mundo* (*Les plus belles escroqueries du monde*, 1964) realizado por vários cineastas (Chabrol, Godard, Gregoretti, Horikawa, Polanski), dentre os quais destacamos Jean-Luc Godard com “Le grand escroq” – e num segundo momento, a falsificação é integrada no argumento – pensemos em *Os Suspeitos do Costume* (*The Usual Suspects*, 1995) de Bryan Singer, filme realizado a partir do interrogatório do grande falsário, Verbal Kint (interpretado por Kevin Spacey), construindo uma narrativa que engana a polícia e o espectador do filme. O filme assenta no interrogatório de Verbal Kint, que recorda os acontecimentos da noite do crime recorrendo a vários *flashbacks*, todos eles falsos, todos eles inventados por uma personagem que não existe. No final o depoimento revela-se como uma grande invenção a partir dos dados e informações presentes na sala (como se a função da personagem fosse criar um argumento cinematográfico a partir dos elementos reais da sala de interrogatório).

Se o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* (e, de algum modo, também Hitchcock e Ozu) fazem a ponte para uma imagem-tempo directa, não substituíram, no entanto, esta forma da verdade; os seus filmes, pelo seu carácter realista, pela necessidade de realidade, mantêm inicialmente intacta uma ideia de verdade. Somente a *nouvelle vague*, movimento estético igualmente protagonista na passagem da imagem-movimento para um novo tipo de imagem, vai romper intencionalmente e desde o início com a forma de verdade, através principalmente de técnicas cinematográficas como o falso *raccord* ou a descontinuidade espaço-temporal: passámos para o campo da potência criadora da própria falsificação, em que a imagem cinematográfica falsifica situações, possibilidades. Neste caso, a mentira e a falsidade não dizem exclusivamente respeito a uma personagem ou à adaptação de uma

⁵³⁶ Friedrich NIETZSCHE, *Assim falava Zaratustra*, trad. Paulo Osório de Castro, Obras escolhidas de Nietzsche, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. IV, 1996, p. 279ff.

narrativa falsificadora literária, mas é toda a matéria cinematográfica, as suas possibilidades técnicas que criam essa mentira e falsidade, como acontece em Godard ou Resnais, isto é, é a própria prática das novas imagens – a imagem-tempo directa – que origina este novo pensar, os novos sonsignos e opsignos.

Deste modo, as cinematografias da segunda metade do século XX revelam um novo sentido de subjectividade através do duplo processo de criar-apagar elaborado pela memória. A passagem de imagens-movimento para as imagens-tempo contribui largamente para este novo sentido, isto é, a passagem entre os regimes de imagens é mais do que uma superação histórica e técnica, é mais do que uma questão de classificação; a passagem diz respeito à própria revolução kantiana operada pelo cinema: o tempo está fora dos eixos segundo a inversão kantiana que subordina o movimento ao tempo.

Deleuze, seguindo esta mesma inversão, vai considerar o tempo como o sujeito do próprio Cinema. A semiótica de Charles S. Peirce não é senão lembrada apenas nas primeiras páginas do segundo volume de *Cinema*, pois neste volume a classificação dos signos seguirá um outro modelo: são as próprias imagens cinematográficas que nos oferecem a *matéria* (imagens cartográficas ou mapas) para pensarmos segundo uma lógica que não se quer binária, segundo uma imagem predicativa do pensar, e segundo outras coordenadas que não as ditadas pelo valor de verdade. É justamente no segundo volume, *A Imagem-tempo*, que Deleuze afirma:

O mundo tornou-se memória, cérebro, sobreposição de idades ou de lóbulos, mas o próprio cérebro tornou-se consciência, continuação de idades, criação ou crescimento de lóbulos sempre novos, recriação da matéria como estireno. O próprio ecrã é a membrana cerebral onde se confrontam imediatamente, directamente, o passado e o futuro, o interior e o exterior, a uma distância indeterminável, independentemente de qualquer ponto fixo.⁵³⁷

⁵³⁷ IT 164: « Le monde est devenu mémoire, cerveau, superposition des âges ou des lobes, mais le cerveau lui-même est devenu conscience, continuation des âges, création ou poussée de lobes toujours nouveaux, recréation de matière à la façon du styrène. L'écran même est la membrane cérébrale où s'affrontent immédiatement, directement, le passé et le futur, l'intérieur et l'extérieur, sans distance assignable, indépendamment de tout point fixe. » [Tradução pessoal]

CAPÍTULO III:

PENSAMENTO, FILOSOFIA E CINEMA

III.1. SOBRE A IDENTIDADE PENSAMENTO-IMAGEM

Aproxima-se o tempo em que já não será possível escrever um livro de filosofia como há muito tempo se faz: «Ah! o velho estilo...» A pesquisa de novos meios de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada com a renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema.⁵³⁸

No(s) movimento(s) entre filosofia e cinema, da filosofia ao cinema e vice-versa, a identidade pensamento=imagem conduz-nos à problemática da relação entre a função conceptual da filosofia e a função semiótica do cinema. Gilles Deleuze, ao contrário, por exemplo, de teóricos como Stephen Mulhall ou Daniel Frampton, entre outros nomes que iremos analisar no presente estudo, não chega a declarar uma identidade evidente entre filosofia e cinema.

É justamente esta posição deleuziana, e as suas razões, que procuraremos seguir. Ora, a nossa questão prende-se com a especificidade, ou a exclusividade, da ligação entre pensamento e imagem cinematográfica, e não tanto da identidade filosofia e imagem cinematográfica. Ou seja, o nosso problema inicia-se com a *partilha* de pensamento entre a filosofia e o cinema pois, para Deleuze, o pensamento é algo de tangente não só às diferentes expressões artísticas, mas também à ciência⁵³⁹.

É de uma forma categórica que Deleuze e Guattari começam por distinguir a função da filosofia da função da arte, definindo o que é criar conceitos (filosóficos) e o

⁵³⁸ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p. 39; DR 4: « Le temps approche où il ne sera guère possible d'écrire un livre de philosophie comme on en fait depuis si longtemps : « Ah ! Le vieux style... » La recherche de nouveaux moyens d'expression philosophiques fut inaugurée par Nietzsche, et doit être aujourd'hui poursuivie en rapport avec le renouvellement de certains autres arts, par exemple le théâtre ou le cinéma. »

⁵³⁹ Por uma razão meramente prática de nos circunscrevermos ao tema desta dissertação – muito genericamente, a relação entre filosofia e cinema – não desenvolveremos o lugar e a função da ciência em *O que é a filosofia?*.

que é criar sensações (estéticas) a partir de um plano comum, o plano do pensamento, no qual filosofia e arte produzem um corte no caos: em suma, enquanto *Caóides*, os distintos planos de filosofia e arte são irreduzíveis quer em natureza, quer nos elementos que os povoam⁵⁴⁰. Este é o momento de diferença entre as diversas formas de criação, uma diferença fundamental para que se compreenda que, do facto de partilharem pensamento não se verifica a anulação do carácter diferencial das expressões específicas.

Deste modo, e ainda que se defenda a partilha de “pensamento” quer por filósofos, quer por artistas, filósofos e artistas afastam-se quanto à expressão desse mesmo plano do pensar: se o artista cria e constrói certos tipos de sensações, compostas por afectos e perceptos, o filósofo, por seu lado, cria e constrói conceitos: “O filósofo é o amigo do conceito, é conceito em potência”⁵⁴¹. Porém, Deleuze não defende apenas uma clara autonomia entre filosofia, ciência e arte: entre estes três tipos de pensamento existe ainda, de um modo equitativo, uma *ressonância* orientada precisamente por esse elemento noológico. Por exemplo, em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari falam de movimentos de “vizinhança” entre os conceitos filosóficos e as imagens na arte, isto é, conceitos, afectos e perceptos constituem, deste modo, a própria *heterogeneidade* do pensamento.

Gilles Deleuze reconheceu, já em 1964, que Marcel Proust tinha criado uma imagem do pensamento *oposta* àquela elaborada pela filosofia concluindo, desse modo, que não podemos, de todo, continuar a associar imediata e *unicamente* o pensamento ao plano filosófico⁵⁴². Um primeiro tipo de *interferências extrínsecas*⁵⁴³ entre filosofia e arte ocorre quando o filósofo procura criar conceitos a partir sensações ou quando um artista procura criar sensações a partir de conceitos. Assim, um plano de imanência não tem de ser exclusivamente povoado por conceitos; ou seja, ele não é, por si só, sinónimo de plano filosófico, pois *pode* igualmente ser povoado por figuras estéticas ou sensações. Todavia, a criação conceptual vai

⁵⁴⁰ Em síntese: cada conceito faz um novo corte no caos relativamente a outros conceitos de *outros* planos; e cada conceito, por seu lado, tem o seu próprio devir relativamente a outros conceitos do *mesmo* plano.

⁵⁴¹ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 12; QP? 10: « Le philosophe est l'ami du concept, il est en puissance de concept. »

⁵⁴² PS 115.

⁵⁴³ QP? 204-205.

preencher um plano até então *deserto, pré-filosófico*, que *tende*, nesse caso específico, para o plano filosófico.

Portanto, podemos defender que arte *pensa* mas não pensa conceptualmente: ela pensa por sensações. Ou seja, relativamente à elaboração de uma filosofia *do* cinema cabe à filosofia a criação dos conceitos que são relativos ao cinema, que foram proporcionados pelo cinema, mas que não são no entanto conceitos *do* cinema. Logo, o pensamento-acção que identificamos no cinema distingue-se, segundo esta linha de raciocínio, em primeiro lugar de um acto filosófico. Esta demarcação será fundamental no desenvolvimento deste capítulo no qual procuraremos analisar a ligação entre pensamento, filosofia e cinema. Será através do método dialéctico de Serguei Eisenstein que Deleuze desenvolve os três distintos momentos da relação entre pensamento e imagem cinematográfica no regime das imagens-movimento.

Num primeiro movimento, o choque provocado pela montagem (segundo a qual a soma das partes excede o Todo) obriga-nos a passar da imagem-movimento ao pensamento do Todo, ou seja, do *percepto* ao *conceito*. Partimos de um caso concreto de imagens-movimento entendidas como percepto. Porém, se Poudovkine se limitara a evidenciar este choque a partir da oposição entre imagens, Eisenstein procura ir mais longe: o choque criado pela montagem leva o pensamento a pensar o Todo e este Todo *não pode senão ser pensado* pois é uma representação indirecta do tempo. O próprio conceito é o Todo: neste sentido, Eisenstein cria um cinema *conceptual* ou intelectual a partir de uma “montagem-pensamento”, ou seja, neste caso “a montagem está no pensamento”⁵⁴⁴. O “EU PENSO cinematográfico” nasce justamente aqui: quando o conceito de Todo é sujeito, quando ele não pode senão ser pensado. Ou, como comentaria Jean-Luc Godard, “Penso, logo o cinema existe”⁵⁴⁵.

Mas, num segundo movimento, de retorno do pensamento do Todo para a imagem, passamos do próprio conceito para o *afecto* (e já não para um percepto): o processo intelectual previamente exposto carece de um processo sensorial que o acompanhe, isto é, as imagens-movimento, agora transfiguradas em imagens-matéria

⁵⁴⁴ IT 206: « Le montage est dans la pensée. » [Tradução pessoal]

⁵⁴⁵ Jean Luc GODARD apud Juliette CERF, « Le succès de la “cinéphilosophie” » in *Telerama*, 19 mai 2012: « Je pense, donc le cinéma existe. » [Tradução pessoal]

ou massa sinalética⁵⁴⁶, alcançam um “monólogo interior” pelo qual visam expressar figuras, metáforas. Deleuze destaca ainda, neste sentido, “a mais bela metáfora da história do cinema”: em *O Navegante* (*The Navigator*, 1924), Buster Keaton representa Rollo Treadway, um jovem milionário, que, por engano embarca com a noiva num barco sem tripulantes. Depois de o barco andar à deriva, o casal avista uma ilha e decide ir a terra. Keaton veste um escafandro para o efeito. Porém, chegados às margens da praia e ao observarem a tribo habitante da ilha, rapidamente regressam ao barco. Keaton, asfixiando sem oxigénio no fato, retira o capacete mas afunda com a água que rapidamente entra no escafandro e, incapaz de subir a bordo com o peso, rasga o ventre do fato para assim despejar a água, representando, desse modo, o parto por cesariana.

Neste caso concreto, a metáfora não se encontra na montagem, ou na oposição ou sequência das imagens, como aconteceria com Eisenstein (“montagem-pensamento”), mas podemos afirmar que a metáfora (aqui, pensamento) está *na* própria imagem, nos elementos *da* imagem. De um modo comparável à natureza de um conceito filosófico – múltiplo e divisível-, também esta imagem-movimento se revela uma imagem múltipla e divisível em compostos. Consequentemente, o choque no espectador provocado pela montagem tanto pode surgir entre as diferentes imagens (planos) que compõem a montagem dialéctica, como na própria imagem (quadro), entre os seus diferentes compostos.

Portanto, um terceiro movimento de *identidade* entre conceito e imagem presente na dialéctica de Eisenstein, ou “pensamento-acção”, provocará, por seu lado, uma reavaliação da unidade sensório-motora entre Homem e Natureza: o *objecto* do cinema é agora, não o melodrama e o clímax narrativo, mas a Natureza; e o seu *sujeito*, já não é o herói individual, mas as massas, o sujeito colectivo (o *Dividual*). Este dividual é o verdadeiro sujeito de filmes como *O Couraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), um filme que procura “individualizar” um povo (no sentido da realização de um cinema de massas).

⁵⁴⁶ IT 207-209.

Assim, Deleuze encontrará num cinema *conceptual*, num cinema *cerebral*, a ligação filosófica para se “pensar o cinema pelo cinema”⁵⁴⁷: a este propósito, observaremos os casos de Alain Resnais e Robbe Grillet, de Jean-Luc Godard ou, mais recentemente, de Michael Haneke. A ligação pensamento, filosofia e cinema, conduz-nos à problemática da ligação pensamento e filosofia bem como à ligação filosofia e cinema: alguns cineastas podem ser considerados filósofos por criarem filmes filosóficos? Ou sê-lo-ão porque partem de um *corpus* filosófico pré-existente para a elaboração de argumentos cinematográficos, através das imagens cinematográficas?

Como contornar (e objectar) as críticas feitas à alegada “inveja” que alguns filósofos parecem ter relativamente ao modo como os objectos cinematográficos “pensam” a realidade⁵⁴⁸? E, por último, pode o cinema mais comercial ter o mesmo propósito filosófico que o cinema intelectual, experimental ou *avant-garde*, intencionalmente tem?

III.1.1. PENSAR O MOVIMENTO

Quando nos referimos às imagens-que-pensam ou “imagens pensantes” no cinema, não pretendemos negligenciar a definição do conceito de “imagem pensativa” no pensamento de Roland Barthes e Jacques Rancière. Nestes pensadores, a imagem pensativa surge imediatamente associada tanto à fotografia como à pintura. Quando falamos de imagens pensativas na pintura ou na fotografia referimo-nos ao movimento no pensamento gerado pelas mesmas (o que podemos denominar de *exopensamento*) e que encontra no cinema o culminar dessa permuta entre obra de arte e

⁵⁴⁷ IT 215: « Penser au cinéma par le cinéma. » [Tradução pessoal]

⁵⁴⁸ John MULLARKEY, “Preface: The Film-Envy of Philosophy” in *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*, London, Palgrave Macmillan, 2008, p. ixff.

pensamento. Procuramos contrariar a ideia de que a natureza pensativa de uma imagem se relaciona directamente com a representação de um sujeito pensativo⁵⁴⁹.

Ora, se uma obra de arte pode criar sensações e se estas, enquanto compostos de perceptos e afectos, tanto podem corresponder ao movimento que *dispõem* no nosso sistema nervoso como ao movimento que *impõem* no nosso pensamento, poderemos afirmar que é no cinema que as poderemos encontrar de um modo mais intenso: ou seja, o cinema é um tipo de arte que não tem de *sugerir* ou aludir ao movimento, como na pintura ou fotografia, por exemplo, mas é ele próprio *auto-movimento* que se torna num *exo-movimento*. Porém, as ligações entre cinema, pintura e fotografia são complexas, com uma forte tradição na filosofia da arte, mas procuraremos centrar essa problemática na questão do movimento no pensamento ou nas imagens-que-pensam. Sergei Eisenstein defendia em 1930 que o cinema e as artes sem movimento, tal como acontece na *sugestão* de movimento na pintura barroca e renascentista ou mesmo na fotografia, encetam o movimento no pensamento de um modo *diferente*⁵⁵⁰.

A pintura exige movimento, um movimento que “está” no espírito do espectador. O Barroco, por exemplo, simula ou dá-nos a ilusão de movimento, mas, no cinema, a matéria artística é ela própria movimento (nas diferentes modalidades de movimento registado, montado, reproduzido). Em *A Imagem-movimento* este universo bergsoniano metacinematográfico é justamente descrito pela *identidade absoluta* entre imagem e movimento:

Este conjunto infinito de todas as imagens constitui uma espécie de plano de imanência. A imagem existe em si, nesse plano. Esse em-si da imagem é a matéria: não qualquer coisa que estaria escondida atrás da imagem, mas pelo contrário a identidade absoluta da imagem e do movimento.⁵⁵¹

⁵⁴⁹ Emmanuel ALLOA, « Introduction » in Emmanuel ALLOA (ed.), *Penser l'image*, Paris, Les presses du réel, 2010, p. 10: « la pensivité de l'image soit donc confondue avec la pensivité du sujet de l'image. »

⁵⁵⁰ Pierre LHERMINIER apud Dominique CHATEAU, *Cinéma et Philosophie*, Paris, Nathan, 2003, pp. 63-64.

⁵⁵¹ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 97; IM 86-87: « Cet ensemble infini de toutes les images constitue une sorte de plan d'immanence. L'image existe en soi, sur ce plan. Cet en-soi de l'image, c'est la matière : non pas quelque chose qui sera caché derrière l'image, mais au contraire l'identité absolue de l'image et du mouvement. »

Graças à sua estrutura mecânica, naturalmente *automática*, no cinema as imagens agem directamente no sistema nervoso e no pensamento, actividade mais evidente quanto nos referimos a imagens-pensamento. Todavia, ao longo do século XX coexistiram diversos pontos de vista e reflexões sobre o cinema, reflexões vindas de realizadores, críticos, psicólogos e filósofos, e, tendo em conta que a origem desta ideia de uma nova imagem do pensamento não se circunscreve, de modo algum, ao cinema, precisamos de remontar à génese do conceito de uma “imagem pensativa”, não exclusivo das imagens cinematográficas. De algum modo, remetendo-nos à sua génese e ao esclarecimento da distinção entre uma “imagem do pensamento” e uma “imagem pensante”, estamos igualmente a indicar o corte feito pelo cinema, corte que o vem a demarcar de outros tipos de arte igualmente com imagens pensativas. Segundo esta ideia, em que nos circunscrevemos à questão colocada pela pintura e pela fotografia sobre o modo como uma imagem nos faz pensar, entramos em diálogo com a diferença operada pelo cinema na passagem do automovimento para a autotemporalização da imagem, segundo a leitura de Gilles Deleuze.

De facto, a invenção, primeiro da fotografia, depois do cinema, veio impor novos modos de pensar a arte em geral e em, particular, num primeiro momento, o afastamento do trabalho do fotógrafo e do realizador de cinema com o do pintor (com base no carácter objectivo de representar, figurativa e referencialmente, a realidade), e num segundo momento, apartando o fotógrafo do cineasta (a partir do carácter temporal dos planos cinematográficos). Para este confronto e evolução entre o pensamento do movimento e o movimento do pensamento, traremos à consideração, além da reflexão de Roland Barthes sobre fotografia, os trabalhos de Giorgio de Chirico (1888-1978) e de René Magritte (1898-1967) sobre pintura. Afirma Jacques Rancière que:

A expressão “imagem pensativa” não é evidente. São os indivíduos que costumam ser classificados, em certas situações, como pensativos. Este

adjectivo designa um estado singular: a pessoa pensativa está “plena de pensamentos”, mas tal não significa que os pense.⁵⁵²

Uma imagem pode, neste sentido, conter pensamento não pensado (o impensado), ou seja, a pensatividade é uma característica inerente a este tipo de imagem que apenas se torna pensamento num espectador, num observador mas, por outro lado, esse espectador pensa *a partir* da imagem porque a imagem, ela própria, é pensativa, está “plena de pensamento”. Por si só, ter esta capacidade inata, de um modo potencial, não resulta na sua actividade: ter a capacidade de pensar não significa que se pense de facto, como Heidegger defende, ou seja, é preciso que algo nos faça pensar: aquilo que nos dá mais que pensar é o facto de não termos ainda começado a pensar.

Deste modo, o que nos faz pensar é o *impensável* enquanto aquilo que não pode senão ser pensado, enquanto possibilidade do pensamento. Porém, não devemos considerar que estas imagens pensativas sejam exclusivas da arte cinematográfica; antes pelo contrário, no sentido analisado, o plano do pensamento é partilhado por várias expressões artísticas, tais como a fotografia, a pintura ou a poesia.

Segundo Deleuze, Hubert Damisch terá sido o crítico que mais defendeu a arte enquanto pensamento, relacionando, em particular, a pintura ao pensamento – a pintura como uma forma de pensar. Damisch questiona o que significa para um pintor *pensar* ou no que consiste o *pensamento* de um quadro, dando-nos o exemplo do trabalho de Jackson Pollock: quando Pollock pinta, num acto *inconsciente* e *automático*, num acto não premeditado, o pintor está *literalmente no* quadro, imerso no plano de composição, na contiguidade ou fluidez entre o corpo, a mão, os materiais

⁵⁵² Jacques RANCIÈRE, *O espectador emancipado*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2010, p. 157; *Le spectateur émancipé*, p. 115: « L'expression «image pensive» ne va pas de soi. Ce sont les individus que l'on qualifie à l'occasion de pensifs. Cet adjectif désigne un état singulier : celui qui est pensif est «plein de pensées», mais cela ne va pas dire qu'il les pense. »

de pintura e as técnicas usadas⁵⁵³. Precisamente, em *A câmara clara*, Roland Barthes afirma que “tudo o que podemos dizer é que o *objecto fala*, induz, vagamente, a pensar.” A propósito das fotografias de André Kertész, Barthes explica que as suas imagens “faziam reflectir, sugeriam um sentido – um sentido diferente da palavra. No fundo, a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é *pensativa*”⁵⁵⁴.

Também Giorgio de Chirico e René Magritte consideravam a pintura como um acto de pensar e um quadro como pensativo, principalmente pela introdução de relações *mentais* no quadro, por vezes recorrendo à aleatoriedade entre as formas representadas e entre as formas e a linguagem. Na chamada “pintura metafísica” do pintor italiano somos confrontados com espaços vazios, nos quais são introduzidos objectos e instrumentos deslocados, descontextualizados, em que a figura humana é representada como um manequim, reduzida à sua estrutura física e anónima. É interessante recordar aqui o seu percurso: ainda que contemporâneo da fotografia, de Chirico sempre se recusou a trabalhar esta arte. Paolo Baldacci afirma mesmo que podemos esboçar um método que em de Chirico vai da literatura à pintura e à música e que diz respeito à descoberta de um segredo, “aquele que transformar o signo – palavra, imagem ou som – numa mensagem capaz de evocar sensações.”⁵⁵⁵

Por seu lado, René Magritte – principalmente no período do paradoxo lógico do conceito de verdade presente na *série* de quadros “La trahison des images (Ceci n’est pas une pipe)”, “Ceci n’est pas une pomme” e “La clef des songes” – não procura nos seus quadros a sensação estética do belo ou a emoção estética de prazer; antes nos obriga a sentir e a reflectir no paradoxo visual através do choque entre aquilo que

⁵⁵³ Hubert DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, éditions du Seuil, 1984, pp. 79-81. Q.v. Jackson POLLOCK, “My Painting”, *Possibilities*, No.1, winter, 1947-48, p. 79: “On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting. (...) When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It's only after a sort of “get acquainted” period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess.”

⁵⁵⁴ Roland BARTHES, *A câmara clara*, trad. Manuela Torres, Lisboa, edições 70, 2003, p. 61.

⁵⁵⁵ Paolo BALDACCI, *Giorgio De Chirico : la métaphysique 1888-1919*, Paris, Flammarion, 1997, p. 55: « Celui qui transforme le signe – mot, image ou son – en message capable d’évoquer des sensations. » [Tradução pessoal] Ideia também presente em Maurizio CALVESI/Mario URSINO (ed.), *De Chirico: The new metaphysics*, Craftsman House, 1997.

vemos e o que lemos, entre a percepção e o entendimento ou entre significante e significado.

Michel Foucault analisou as duas versões do quadro destacando a separação entre a imagem plástica e as relações de semelhança associadas ao figurativismo, e o signo linguístico, numa relação de diferença⁵⁵⁶. As imagens de Magritte provocam uma abertura de horizontes de interpretação através da perturbação semântica. Por exemplo, em “Ceci n’est pas une pipe” as atribuições de valor de verdade, tal como se procede na lógica formal, são postas em questão: se por um lado a imagem parece adequar-se às palavras, no sentido em que uma pintura de um cachimbo *não é*, de facto, um cachimbo, por outro lado, identificamos a imagem como sendo um cachimbo e não outro objecto qualquer. A frase inscrita no quadro, ela própria uma imagem, tanto é verdadeira, porque não é, de facto, um cachimbo, como falsa, porque afirma não ser um cachimbo quando vemos um cachimbo, tendo por isso valor de verdade. Neste caso, tanto a imagem pictórica como as palavras inscritas não têm a função de substituírem o objecto ele próprio (em direcção a uma arte não-figurativa).

Segundo Ortega y Gasset, a popularidade das artes pictóricas de cariz realista e naturalista resultava de colocarem o Homem em primeiro plano em relação às regras da narratividade. No sentido contrário, a “desumanização” da arte vem a significar o declínio deste realismo e naturalismo nas novas artes e vanguardas do início do século XX, ou seja, a arte pela arte, na qual a arte é o próprio tema de si própria. Assim, o carácter abstracto e conceptual das “imagens pensativas” desafiaria a *impopularidade* de uma arte que procura “pintar ideias” em vez de “pintar a realidade”⁵⁵⁷.

A questão que Deleuze coloca à arte (ao cinema em particular mas também à pintura) é como acabar com o figurativo, como tender para o abstracto: através da abstracção, é uma possibilidade, mas também pelas sensações que agem *directamente* sobre o sistema nervoso, sensações que surgem das forças dos não-objectos. É nesse sentido que José Gil analisa o suprematismo de Malevitch, para lá do “alogismo” que também encontramos em Magritte, por exemplo, como um processo de criação de

⁵⁵⁶ Michel FOUCAULT, *Ceci n’est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.

⁵⁵⁷ José ORTEGA y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Editorial Optima, 1998, p. 79. Ortega y Gasset destaca igualmente o “estranho paralelismo” entre arte e filosofia, cf. *Ibidem*, p. 192: “Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas. (...) la filosofía occidental ha seguido una ruta idéntica y esta coincidencia hace aún más inquietadora aquella ley.”

outras formas (as não-formas), pela anulação dos processos miméticos das formas naturais, próprias da arte não-figurativa, ou seja, segundo um processo de criação de uma “estéticas das forças” e não de uma “estética das formas”⁵⁵⁸. Esta “estética das forças” aliada a uma perspectiva *acentrada* não corresponde, ou não nos conduz, necessariamente à *obra aberta*, conceito cunhado por Umberto Eco relativamente à arte moderna. Deleuze faz uma breve, e única, referência à teoria de Eco em *Diferença e Repetição*: a arte moderna distingue-se da arte clássica por lhe faltar um “centro de convergência”⁵⁵⁹. Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari opõem à organicidade da arte clássica a *serialidade* da arte moderna. András Bálint Kovács distingue assim a “abertura estrutural” de Umberto Eco, relacionada com a interpretação orgânica e aberta da obra de arte moderna, da noção de “abertura serial” em Gilles Deleuze que liberta a obra de arte dessa mesma natureza orgânica⁵⁶⁰.

Neste sentido, Deleuze começa por afirmar que o regime das imagens-tempo é um sistema “relativamente fechado” para mais à frente passar a referir-se aos “conjuntos infinitos” – ao que estará na base da criação de blocos de espaço-tempo pelo cinema (enquanto corte móvel⁵⁶¹): a “estética das forças” reforça a “totalidade aberta” (ideia que resulta da leitura bergsoniana da *durée*) enquanto abertura serial que reencontramos na ideia de interstício. Encontrar os pequenos pontos diferenciais entre cinema e filosofia *a partir* das imagens de cinema, no momento em que o cinema acompanha o próprio pensamento forçando-o a pensar, ou seja, quando encontra as zonas de intervalo “entre imagens”.

⁵⁵⁸ José GIL, *A Arte como linguagem*, Lisboa, Relógio d'Água, 2010, p. 23.

⁵⁵⁹ DR 94.

⁵⁶⁰ András Bálint KOVÁCS, “Notes to a Footnote: The Open Work according to Eco and Deleuze” in David N. RODOWICK (ed.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, University of Minnesota Press, 2009, pp. 31-45. Deste modo, o conceito de “abertura” liberta-se do de “organicidade”, unidade ainda presente em Eco ao pretender conciliar um sistema aberto (da obra inacabada) e orgânico (segundo um modelo): no sentido em que o mundo moderno, ao ser ele próprio caótico e desorganizado, será *representado* nas obras de arte partilhando essas características.

⁵⁶¹ IM 23 e IM 87. IM 12: « L'évolution du cinéma, la conquête de sa propre essence ou nouveauté, se fera par le montage, la caméra mobile, et l'émancipation de la prise de vue qui se sépare de la projection. Alors le plan cessera d'être une catégorie spatiale pour devenir temporel ; et la coupe sera une coupe mobile et non plus immobile. » E, em IM 36: « Le plan c'est l'image-mouvement. En tant qu'il rapporte le mouvement à un tout qui change, c'est la coupe mobile d'une durée. »

III.1.2. PERCEPTOS, AFECTOS, SENSACÕES

Falar do interesse de Deleuze pelas artes “em geral” poderá eliminar a complexidade do encontro entre filosofia e “as artes”, tendo em conta que, aparentemente, os escritos deleuzianos sobre as artes não seguem um método (que implicaria uma imagem do pensamento pré-concebida).

Referimo-nos a um interesse pela literatura, pelo teatro, pela música, pela pintura e pelo cinema, um interesse que não se revia, em concreto, num padrão ou numa procura de uma Estética enquanto disciplina da filosofia. Deleuze dedicou textos tanto à totalidade de uma obra literária (a de Franz Kafka) como a uma única obra literária (os sete volumes de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust); à música⁵⁶² (o ritornelo em *Mil planaltos* e *O que é a filosofia?*); a uma peça televisiva (*Quad* de Samuel Beckett); apenas a alguns pintores (Francis Bacon e Gérard Fromanger) ou a um estilo da História da Arte (o Barroco em *A Dobra: Leibniz e o Barroco*).

Quanto ao cinema, uma primeira leitura demarca o seu interesse segundo as escolas da História do Cinema (o cinema soviético em *A Imagem-movimento* e o neo-realismo em *A Imagem-tempo*) mas, na verdade, *A Imagem-movimento* e *A Imagem-tempo* são os subtítulos de uma obra maior, *Cinema*. Ou seja, a sua preocupação dizia respeito “a todo o cinema, ao todo do cinema”, a uma taxonomia de todos os signos⁵⁶³. Assim, procuramos enunciar algumas das razões para que Deleuze tenha intitulado uma das suas obras de “Cinema” mas nenhuma de “Pintura”, ou seja, procuramos uma arqueologia das ligações singulares entre o cinema e a filosofia.

As artes em geral, e os diversos objectos de arte em particular, dos signos literários à semiótica cinematográfica, terão sido um contributo necessário,

⁵⁶² Ronald Bogue cruzou o interesse de Deleuze pela pintura com uma filosofia da música, nomeadamente através do conceito de “devir”, cf. Ronald BOGUE, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, Londres/ Nova Iorque, Routledge, 2003. Sobre a relação entre música contemporânea, som e ruído, cf. Aden EVENS, “Sound Ideas” in Brian MASSUMI (ed.), *op.cit.*, pp. 171-187.

⁵⁶³ Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, « Le tout contre la partie: une fêlure à réparer » in Oliver FAHLE/Lorenz ENGELL (dir.), *op.cit.*, p. 243.

fundamental, para o desenvolvimento do seu trabalho conceptual, na medida em que terão funcionado como um *laboratório* do pensar, um lugar para testar novos conceitos filosóficos, mas também como uma *oficina* criativa da qual emergiram esses mesmos conceitos.

A função da arte é, deste modo, definida como criação de sensações compostas por afectos e perceptos, pelo que haverá tantos planos de composição estética como artistas, ou universos criados, planos não pré-existem aos próprios materiais envolvidos na obra de arte. Antes pelo contrário, são os compostos de sensações que criam os planos de composição. Deste modo, os compostos das sensações, os perceptos e afectos, desterritorializam as percepções e as afecções vividas e experienciadas (falamos da experiência quotidiana, ou seja, do reconhecimento e da orientação no mundo) para se reterritorializarem num plano de composição (estético) – onde a experiência se torne experimentação. Aliás, na senda do pensamento de Foucault, esta experimentação estende-se ao próprio pensamento.

Como afirma Deleuze em *Diferença e Repetição*, as obras de arte devem-se tornar “experimentações” e não “representações” pois a elaboração de uma estética, enquanto ciência do sensível, deverá afastar-se do que “pode ser representado no sensível” pelas condições de uma experiência *possível*, para apreender, directamente no sensível, as condições de uma experiência *real*, “o que só pode ser sentido, o próprio ser *do sensível*”⁵⁶⁴. Algo de intensivo, da ordem das *forças*, deve permanecer nessas obras de arte, para que continuem a provocar *sensações*, a criar novas sensações, a partir das propriedades secundárias (a primidade de Peirce enquanto *representamen*) – cores, luz, som, sentimentos, impressões, etc. – que, do ponto de vista da percepção e da epistemologia, poderão ser elementos sem valor de verdade, propriedades enganadoras.

Porém, esta génese do pensar não reside num ponto abstracto; Deleuze começa pela percepção das imagens, por um pensamento *concreto*: “Os pensamentos não são separáveis das imagens, eles estão totalmente imanentes nas imagens”⁵⁶⁵. Consequentemente interpreta “sensação” num sentido diferente daquele presente,

⁵⁶⁴ DR 79-80.

⁵⁶⁵ Gilles DELEUZE, « Le plan », Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis, 02/11/1983: « Les pensées ne sont pas séparables des images, elles sont complètement immanentes aux images. » [Tradução pessoal]

por exemplo, nas percepções sensoriais cartesianas⁵⁶⁶ que, alicerçadas na distinção entre qualidades primárias e secundárias (ou sensações), levam à desvalorização dos dados fornecidos por essas percepções sensoriais (considerados como os “dados confusos” dos sentidos). Deleuze não problematiza a valorização dos sentidos e dos dados fornecidos por estes. A estrutura ontológica já não se deixa prender nem por um sujeito unitário das percepções, nem por um conceito de verdade que se deseja dominar. Ou seja, a questão deleuziana relativamente às sensações não se baseia em intuítos epistemológicos (como acontecia em Descartes ou em Kant), mas numa vontade estética de compreender as sensações criadas e conduzidas pelas obras de arte.

O construtivismo filosófico (absoluto e relativo) ganha, deste modo, duas funções “complementares que diferem por natureza: criar conceitos e traçar um plano”⁵⁶⁷. Ora, como foi já referido, um dos problemas que podemos colocar a uma noologia prende-se com a discrepância entre as “velocidades infinitas” do caos primordial com a lentidão própria do cérebro humano, composto por “velocidades moleculares”. Os pensamentos parecem fugir de si mesmos, as ideias parecem reduzir-se a esboços, sem tempo para definições, para acompanhar o caos – neste sentido, o problema diz respeito ao modo como ordenamos estas *variabilidades* infinitas⁵⁶⁸.

Deste modo, as três modalidades de pensamento (filosofia, ciência e arte) exigem mais do que as opiniões, mais do que seguir as regras de semelhança, continuidade, ou causalidade – elas exigem um corte no caos, povoando o deserto do plano pré-filosófico. Ora, como vimos, quando Deleuze se refere à percepção *inumana* na imagem-percepção não pretende teorizar sobre o espectador mas antes destacar a sua não-relação ou analogia com o olhar do espectador. Numa primeira abordagem às imagens cinematográficas como imagens-movimento, Deleuze falará das percepções como *inumanas* como um olhar artificial, puramente cinematográfico, ou seja, como *um outro sujeito*, às quais se alia um elemento genético não-filosófico: são estas as

⁵⁶⁶ Relembramos apenas o exemplo analisado no nosso capítulo II.3.2., de um pedaço de cera – cf. René DESCARTES, *Meditações sobre a Filosofia Primeira*, pp. 127-130.

⁵⁶⁷ QP? 38.

⁵⁶⁸ QP? 190: sejam *variações* filosóficas, *variáveis* científicas ou *variedades* artísticas.

bases filosóficas para o paralelismo entre ontologia, cosmologia, materialismo e cinema, isto é, para a identidade “imagem = matéria = movimento = percepção”⁵⁶⁹.

Dziga Vertov, com *O Homem da Câmara de Filmar* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), autonomiza a operação realizada pela câmara de filmar da analogia recorrente quer com o olhar, quer com a mente humanos. Começando pelas imagens-percepção, segundo uma sucessão de planos escolhidos pela sua geometria ou simetria, por exemplo, rapidamente o próprio plano se torna “pensamento”: “o filme pensa” – por exemplo, na montagem entre o plano do filme-película e o plano do filme-projectado⁵⁷⁰. O *inumano*, neste caso, remete-nos para um *outro sujeito* que não se identifica com o operador de câmara, mas que também não cai na analogia com a mente humana: isto é, cria um outro ponto de vista, do próprio aparelho, do próprio cinema. Não se identifica igualmente com o dispositivo mecânico no sentido de automatismo espiritual analisado.

Manoel de Oliveira, cineasta português que se estreia na realização com *Douro, Faina Fluvial* (de 1931) partilhando, contemporaneamente, as ideias de Vertov e das experiências formalistas, recupera, praticamente oito décadas depois, a mesma vontade de compor as imagens de cinema, sem deixar de aliar o carácter pragmático da arte cinematográfica com o teórico: em *O Estranho Caso de Angélica* (2010), Isaac (Ricardo Trêpa) é um jovem fotógrafo enamorado pelas fotografias que tira de Angélica (Pilar López de Ayala), uma jovem noiva que falecera nessa noite, e que miraculosamente “ganha vida” através da objectiva da sua câmara. No seu quarto, Isaac dispõe as suas fotografias penduradas à janela; por elas passa a câmara de Oliveira criando, nesse movimento, a montagem de fotogramas, essência do cinema. No mesmo registo, Isaac fotografa os trabalhadores das encostas do Douro, aqui acompanhado pela câmara de Oliveira como se de um filme soviético se tratasse.

Estas percepções são inumanas; porém, não *desumanas*: ou seja, a questão essencial, para Deleuze, seria a superação de um modelo fenomenológico da percepção, da relação estabelecida entre um sujeito e um objecto, entre o perceber e o ser percebido – *percipere* e *esse percipi*. Anular o carácter

⁵⁶⁹ Gregory FLAXMAN, “Introduction” in Gregory FLAXMAN (ed.), *op.cit.*, p. 15.

⁵⁷⁰ Jacques AUMONT, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, p. 55.

humano da percepção é uma perspectiva que acompanha o fim de um sujeito primordial no acto perceptivo, segundo um ponto de vista inumano, da própria acção-reacção *entre* meras imagens, por si só, indiferentes entre si: em suma, nas imagens-movimento, percepções e afecções tendem, respectivamente, a “perceptos, como paisagens não-humanas” e a “affectos, como devires não-humanos”⁵⁷¹, isto é, sem centro, sem unidade, e independentemente de um sujeito.

As afinidades reais entre a libertação do autómato e do Homem fascista e o cinema passam agora pela criação de um domínio *inumano*, dos affectos e perceptos independentes de um sujeito (porém, não desumano). Assim se cria o acto de resistência. Uma terceira variedade da imagem-movimento é analisada por Deleuze como imagem-afecção, tendo no grande plano do rosto, ou *close-up*, o plano por excelência. *Film* (1965), de Samuel Beckett, atravessa os três tipos de imagem-movimento analisadas por Deleuze: imagem-acção (muro e escada), imagem-percepção (quarto) e imagem-afecção (canção de embalar). O filme inspira-se na possibilidade de se ser *imperceptível*, um desafio colocado por Beckett à premissa filosófica de George Berkeley, *esse est percipi aut percipere*: Buster Keaton é a personagem que devém imperceptível – ele torna-se puro Afecto, isto é, percepção de si por si, ou percepção de uma afecção⁵⁷².

Assim, o cinema concorre para um descentramento na figura de sujeito (que percepção mas também que é percepcionado), ou seja, em ruptura com as três variedades de imagens-movimento (percepção, acção e afecção): um centro de indeterminação num universo ele próprio *acentrado*⁵⁷³ (filme no regime da imagem-tempo).

A desterritorialização do sujeito é elaborada a partir de um eu-cérebro-ecrã, uma imagem entre outras, emergente *das* próprias imagens. É sobre esta indiferença ontológica entre imagens que a montagem labora a nível cinematográfico: essa interacção entre imagens é justamente o elemento *genético* que Deleuze procurava nas suas análises da montagem dialéctica no cinema soviético (da relação entre a parte

⁵⁷¹ QP? 149.

⁵⁷² CC 38.

⁵⁷³ IM 92: « Le cerveau n'est certes pas un centre d'images d'où on pourrait partir, mais il constitue lui-même une image spéciale parmi les autres, il constitue dans l'univers acentré des images un centre d'indétermination. »

e o Todo). Ou, nas palavras de Raymond Bellour, Deleuze expressava não só o desejo de elaborar uma história da filosofia, mas, simultaneamente, “um desejo de recomeçar a história do mundo a partir da história do cinema”⁵⁷⁴.

Como eco do pensamento de Nietzsche, Deleuze reforça justamente o poder enganador e falsificador, poder de fabulação, da arte, no sentido analisado. O movimento vai retrospectivamente da questão ao problema: uma questão tem um alcance ontológico que tanto anima a obra de arte como o pensamento filosófico⁵⁷⁵. A questão, ainda que tentemos encontrar respostas, mantém uma abertura serial, um interstício ou intervalo impossível de preencher – um horizonte transcendental permanente característico de uma realidade empírico-transcendental: segundo José Gil, “graças ao caos que irriga o tempo da obra, a imanência continua a ser uma tentação, senão uma vocação, permanente do plano de composição”⁵⁷⁶. De igual modo, e ainda que distinta da personagem conceptual, também a figura estética é definida por *devires*: “No entanto, as figuras estéticas não são idênticas às personagens conceptuais.”⁵⁷⁷ – a personagem conceptual e a figura estética diferem quanto ao *tipo* de devir, como acontece, por exemplo, no caso de Zaratustra: o devir estético distingue-se do devir conceptual, isto é, o que “Zaratustra” encerra são sensações de conceitos, bem como conceitos de sensação.

Para que se mantenha por si mesma, a obra de arte necessita de uma força interior, de uma intensidade própria, inesgotável. Essa força mantém-se activa e diferencial, em grande parte, graças aos elementos de “inverosimilhança”, “imperfeição” ou “anomalia”⁵⁷⁸. Isto justamente em relação ao que se considera ser um “bom modelo”, ou seja, algo correspondente às percepções vividas e às afecções ou sentimentos vividos da experiência comum. Contudo, a obra de arte que vive de um

⁵⁷⁴ Raymond BELLOUR, « Penser, raconter le cinéma de Gilles Deleuze » in Oliver FAHLE/Lorenz ENGELL (dir.), *op.cit.*, p. 32: « Un désir de recommencer l’histoire du monde à partir de l’histoire du cinéma. » [Tradução pessoal]

⁵⁷⁵ DR 252.

⁵⁷⁶ José GIL, *A Imagem-Nua e as pequenas percepções*, Lisboa, Relógio D’Água, 2005, p. 199.

⁵⁷⁷ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 156; QP? 167: « Pourtant les figures esthétiques ne sont pas identiques aux personnages conceptuels. »

⁵⁷⁸ QP? 155.

composto de sensações tornou-se independente do “bom modelo”; não se trata de uma experiência comum nem segue o modelo de reprodução ou de imitação⁵⁷⁹.

Os perceptos e afectos são *do* material – trata-se, como ilustra Deleuze, de um sorriso de óleo, um amor de palavras, um gesto de mármore ou mesmo um olhar de película. Ou seja, “a arte é uma verdadeira transmutação da matéria”⁵⁸⁰. Portanto, o artista cria e inventa afectos e perceptos, o pintor, pensando por cores e linhas, o músico por sons e ritmos, o escultor por volumes e texturas, o cineasta por movimentos e duração. O que não pode senão ser sentido, as forças insensíveis do mundo, torna-se através da obra de arte uma força sensível – forças pintadas, escritas, filmadas -, afectando-nos com o devir-outro. “A arte conserva, e é a única coisa do mundo que se conserva. Ela conserva e conserva-se em si (*quid juris?*), ainda que, de facto, não dure mais do que o seu suporte e os seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc.”⁵⁸¹ Algo acontece numa obra literária ou numa obra cinematográfica que pode ser recuperado; podemos sempre regressar a um instante que passou: virando a página ou rebobinando um filme e repetindo essa cena, esse movimento, esse acontecimento. Literatura e cinema são artes do tempo, do discorrer temporal.

Os perceptos são independentes de um objecto percepcionado; por isso não são equivalentes a percepções; não têm sequer um objecto que lhes seja referencial. É o material da pintura, por exemplo, que cria uma figura, de acordo com as potencialidades dos materiais e não do registo/decalque de um modelo. Inversamente: uma paisagem real pode tornar-se num verdadeiro percepto literário, anterior à presença humana e independente desta. De igual modo, os afectos são independentes dos sentimentos daquele que percepciona. Por isso mesmo, para Deleuze, o objectivo da arte será definido como o arrancar de perceptos das percepções e afectos das afecções, *através* dos materiais usados pelo artista.

Ao criar obras materialmente finitas e sensações compostas igualmente finitas, a arte procura, no entanto, restituir o infinito neste sentido: o quadro é o “gesto do pintor”, a “passagem infinita do caos” na criação do plano de composição. Porém, esta

⁵⁷⁹ DELEUZE/GUATTARI, *Kafka*, p. 35.

⁵⁸⁰ PS 61: « L'art est une véritable transmutation de la matière. » [Tradução pessoal]

⁵⁸¹ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 144; QP? 154: « L'art conserve, et c'est la seule chose au monde qui se conserve. Il conserve et se conserve en soi (*quid juris?*), bien qu'en fait il ne dure pas plus que son support et ses matériaux (*quid facti?*), pierre, toile, couleur chimique, etc. »

natureza não é exclusiva dos signos artísticos: na verdade, podemos afirmar que as folhas da árvore não são verdes, mas antes que *verdejam*, isto é, o verde não é uma propriedade das folhas (um estado de coisas no presente temporal), mas o seu *acontecimento*, que lhe dá um sentido⁵⁸². Dito de outro modo, há um desdobramento constante entre passado e futuro *sem* dimensão do presente vivo, entre virtual e actual, pelas acções e paixões dos corpos, ou matéria. Este processo de “tornar-se verde” é uma mudança no estado das coisas que se exprime por um verbo e não por substantivos ou adjectivos: trata-se do processo presente no infinitivo “verdejar”.

Este elemento que se conserva, que insiste e retorna, que toca inúmeros espectadores, não se esgota porém na sua materialidade: na verdade, a essência de um signo artístico é o seu sentido *imaterial*. O carácter não-material dos signos artísticos confere-lhes superioridade em relação aos signos sensíveis – nos signos da arte, o sentido está neles mesmo e não num outro (matéria), e essa dimensão de sentido é infinitamente rica, temporal. A obra de arte materializa e incorpora o virtual de um modo único, através da criação de afectos e de perceptos que perduram, que não encerram as forças criadoras. A filosofia tradicional de base cartesiana torna-se assim num sistema impotente para compreender as “zonas obscuras” por onde passam estas forças infinitas.

Deste modo, o que obriga o pensamento a pensar (o elemento-choque torna-se ainda mais importante do que o próprio acto de pensar) é o *signo*, o encontro contingente, involuntário, com o impensável: “à ideia filosófica de «método», Proust opõe a dupla ideia de «constrangimento» e de «acaso»”⁵⁸³, de tal modo que ao signo é atribuída a função de exercer este constrangimento ou violência num encontro casual mas cujo acaso lhe confere, porém, o grau de necessidade – ele *tem de* ser pensado. Mas, o signo tem também um papel fundamental na sensibilidade: o que leva a sensibilidade a sentir é o insensível⁵⁸⁴, pois se há algo que apenas pode ser sentido (o ser do sensível) é o *signo*.

⁵⁸² LS 15, 257: “L’arbre verdoie” ou “verdoyer” como um *acontecimento* distinto quer da folha, quer do verde.

⁵⁸³ PS 25: « A l’idée philosophique de « méthode », Proust oppose la double idée de « contrainte » et de « hasard ». » [Tradução pessoal]

⁵⁸⁴ DR 182 e DR 186.

Enquanto sistema filosófico em aberto, recorrentemente Deleuze recupera conceitos com ligeiras diferenças, como acontece com o conceito de “signo”, que surge primeiro no texto sobre Proust em 1964 (*Em busca do tempo perdido* é considerado como um sistema de signos e uma análise de diferentes mundos de signos que surgem sistematizados na sétima parte, *O Tempo reencontrado*) mas, ao longo do seu pensamento, o signo vai oscilando entre a literatura e a semiótica cinematográfica (já em 1983 e 1985) passando pela pintura (em 1981). Contudo, dos signos literários à semiótica cinematográfica, é longo o percurso deleuziano de procura de um sistema semiótico que compreenda o signo como uma unidade composta, respeitante à plasticidade material.

A sensação é, neste sentido, aquilo que no mundo nos obriga a pensar. As imagens cinematográficas são autopoiéticas e auto-referenciais, isto é, elas são a própria matéria que se autoconstitui enquanto “matéria-luz em movimento” e não como representação de uma outra coisa exterior. Ou seja, enquanto signo, a imagem cinematográfica terá a capacidade de desterritorializar a própria imagem do pensamento, isto é, o signo é encontrado no limite do que é sensível no que não é reconhecido. Segundo a fórmula de Rimbaud, trata-se de “um longo, imenso e reflectido desregramento de todos os sentidos”⁵⁸⁵. Para Deleuze, a própria sensibilidade não tem afinidade com o pensamento⁵⁸⁶, mas é a contingência desse encontro que vai garantir a obrigatoriedade de se pensar, quando o que se há-de pensar não tem afinidade natural com o pensamento. Todas as faculdades têm este carácter *involuntário*. Assim, o que força a pensar não é o carácter involuntário do encontro, mas antes o carácter externo da experiência, pela abertura da sensibilidade.

Assim, a semiótica de Deleuze, segundo um complexo percurso realizado da filosofia à estética, é uma semiótica “noética” no sentido em que a arte dá que pensar e está no cerne da criação do pensamento (segundo a criação de sensações ou de conceitos filosóficos), e “uma doutrina da génese sensível do pensamento”⁵⁸⁷. Uma

⁵⁸⁵ Gilles DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p. 50; CC 47: « Un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. »

⁵⁸⁶ DR 249.

⁵⁸⁷ Segundo a classificação da semiótica deleuziana elaborada por Anne Sauvagnargues. Cf. Anne SAUVAGNARGUES, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 253-254.

estética do virtual traduz-se, deste modo, numa *estética das forças*⁵⁸⁸. Para Deleuze, criar conceitos não é encerrar o empírico em categorias, mas construir um universo, isto é, um universo autónomo e original, segundo um plano de imanência, e que efectua o virtual: pensar é para ele uma actividade projectiva de um mundo ele próprio feito imagem. Os novos conceitos filosóficos, reflexo de um outro modo de pensar e de sentir, não correspondem ao avesso do que está estabelecido noutros sistemas filosóficos, mas à torção que, em síntese, significa, nas palavras de Jean-Luc Nancy, *making cinematic* no sentido de “fazer cinema”:

O interesse de Deleuze no cinema não é um apêndice ao seu trabalho: ele está no centro, no princípio projectivo do seu pensamento. É um cinema-pensamento no sentido em que tem a sua própria ordem e ecrã, um plano singular de apresentação e construção, de deslocamentos e dramatização dos conceitos (a palavra “conceito” significa isto para Deleuze – fazer cinema).⁵⁸⁹

Ou seja, a natureza dos conceitos, em devir, é ela própria cinematográfica: automove-se no sentido do dispositivo cinematográfico. O cinema tem uma ligação *privilegiada* com o pensamento no sentido em que a imagem cinematográfica cria ela própria o *movimento*. O universo da ontologia materialista de Deleuze não é senão “o *agenciamento maquínico das imagens-movimento*”⁵⁹⁰, do ponto de vista bergsoniano, num universo em si mesmo cinematográfico⁵⁹¹ – *metacinema* ou o cinema enquanto nome do mundo⁵⁹². Há um “princípio projectivo” do universo feito imagens que se revê na arte cinematográfica.

Em suma, a problematização do pensamento passa, em Deleuze, por novos modos de pensar, novas possibilidades de pensar, sendo que, através do cinema, ou

⁵⁸⁸ Christine BUCI-GLUKSMANN, *La folie du voir*, Paris, Galilée, 2002, p. 206.

⁵⁸⁹ Jean-Luc NANCY, “The Deleuzian Fold of Thought” in Paul PATTON (ed.), *op.cit.*, p. 110: “Deleuze’s interest in the cinema is not just appended to his work: it is at the center, in the projective principle of this thought. It is a cinema-thought, in the sense of having its own order and screen, a singular plane of presentation and construction, of displacements and dramatization of concepts (the word ‘concept’ means this for Deleuze – making cinematic).” [Tradução pessoal]

⁵⁹⁰ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 98; IM 88: « *L’agencement machinique des images-mouvement*. » [em itálico no original]

⁵⁹¹ Henri BERGSON, *L’évolution créatrice*, p. 753: « *Le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique*. »

⁵⁹² Jacques RANCIÈRE, *La fable cinématographique*, p. 148: « Le cinéma n’est pas le nom d’un art. C’est le nom du monde. »

pelo menos, através de um determinado tipo de cinema do pós-guerra, um tipo de cinema marcado pelos elementos dos cortes irracionais, do interstício e o fora, chegamos a esta distinção fundamental entre o visível e o enunciável. Esta relação disjuntiva é o centro da própria problematização do pensamento em Deleuze.

III.1.3. VERSÕES FILOSÓFICAS: O VISÍVEL E O ENUNCIÁVEL

Justamente em *A Imagem-movimento*, Deleuze começa por afirmar que a ressonância entre filosofia e cinema é tal que as suas palavras e conceitos filosóficos funcionarão como verdadeiros *remakes* verbais dos próprios filmes que são alvo de análise e reflexão. Isto é, a filosofia do cinema revela-se, neste caso, como não sendo senão uma *nova versão* (no sentido de um *remake*) de um objecto cinematográfico que já existe e, como acontece com uma versão, permanecerá próxima do seu objecto original mas com ligeiras variantes, com alguns elementos diferentes. Falamos portanto de uma versão filosófica, conceptual, dos filmes, de cenas ou de planos dos filmes.

Por norma, um filme que seja uma versão de um outro filme, raramente supera a originalidade deste mantendo, sempre, uma relação entre original e cópia⁵⁹³. Não é isto que acontece numa *versão* feita pela linguagem *filosófica*: afirma Deleuze que “é o nosso texto que não pretende ser mais do que uma ilustração de grandes filmes de que cada um de nós tem mais ou menos a recordação, a emoção ou a percepção”⁵⁹⁴.

⁵⁹³ Pensemos, por exemplo, em *Brincadeiras Perigosas* (*Funny Games*, 1997) e *Brincadeiras Perigosas* (*Funny Games U.S.*, 2007) de Michael Haneke. Excepção para, por exemplo, *Psico* (*Psycho*, 1998) de Gus Van Sant: apesar de Gus Van Sant procurar repetir o filme de Alfred Hitchcock (*Psico* (*Psycho*) de 1960 plano a plano, esse jogo é desconstruído nos créditos finais com o movimento da câmara sobre toda a cena do reboque do carro do pântano. Cf. Slavoj ŽIŽEK, *Lacrimae Rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberspacio*, p. 293-294, nota 10.

⁵⁹⁴ Gilles DELEUZE, *A Imagem-movimento*, p. 12 [ligeiramente modificado]; IM 8: « c’est notre texte au contraire qui voudrait n’être qu’une illustration de grands films dont chacun de nous a plus ou moins le souvenir, l’émotion ou la perception. »

A ideia da elaboração de uma nova versão coloca-nos perante o problema da adaptação e paráfrase, já sugerido na ideia de “metáfora”, e para o problema do filme-ensaio, conceito relacionado directamente com a literatura. Há Ideias cinematográficas que não são senão *do* cinema, que não podem estar presentes no texto escrito (argumento original ou adaptado)⁵⁹⁵. Remete-nos também para a questão da ligação *filosofia-cinema* e para o carácter exclusivo de pensar através do meio puramente cinematográfico, isto é, sem a necessidade de traduzir por palavras esse meio cinematográfico. O problema levantado por este processo de transcrição verbal das imagens fora já posto por Artaud (em linha divergente à de Alexandre Astruc e ao conceito de *caméra stylo*), no sentido em que a passagem mente-filme (enquanto película), ou pensamento-expressão, deveria ser imediata, directa e maquinal.

A relação entre filosofia e cinema, entendida segundo um modelo radical que unifica as duas (por exemplo, Stephen Mulhall defende em 2002 que o cinema não só é filosofia em acção como é filosofia⁵⁹⁶) ou segundo um modelo moderador (o de Paisley Livingston⁵⁹⁷ que procura as diferenças entre o cinema e as outras artes através do que é exclusivo do meio cinematográfico), conduz-nos a um impasse metodológico relativamente aos elementos não susceptíveis de paráfrase verbal: para que seja possível a defesa do carácter único do cinema em poder filosofar (e não apenas pensar), precisamos de enunciar estes elementos.

Porém, se filmar uma aula de filosofia ou recitar um texto ou ideias filosóficas não é critério suficiente para determinar esses elementos, a expressão de conteúdos filosóficos *unicamente* através do meio exclusivamente cinematográfico parece ser, em contrapartida, um critério forte. Mas, se esse elemento não pode ser verbalmente parafraseado, não tem, por seu lado, a credibilidade filosófica exigida ao argumento (mesmo as ideias e argumentos dos filósofos são parafraseadas por outros

⁵⁹⁵ DRF 295.

⁵⁹⁶ Stephen MULHALL, *On Film*, London, Routledge, 2001; idem, “Film as Philosophy: The Very Idea” in *The Aristotelian Society*, vol. CVII, n. 1-3, October, 2007, pp. 279-294.

⁵⁹⁷ Paisley LIVINGSTON, “Theses on Cinema as Philosophy” in Murray SMITH/ Thomas E. WARTENBERG (ed.), *op.cit.*, pp. 11-18.

pensadores⁵⁹⁸). Neste aspecto, procuraremos não a identidade entre cinema e filosofia mas entre cinema e pensamento.

Procuraremos também, em consequência, expandir o conceito de cinema para “audiovisual” se atendermos a Jacques Aumont, e às análises feitas a *O Homem da Câmara de Filmar*, e pensarmos que *todas as imagens audiovisuais* (aquilo a que Deleuze chamaria de *opsigno* e *sonsigno*) *pensam*⁵⁹⁹. As imagens audiovisuais pensam mas de um modo *distinto* de outras imagens artísticas (da pintura, por exemplo) e da linguagem verbal (da filosofia, por exemplo).

Neste sentido, o conceito de *signo* em Deleuze não vem a significar apenas uma *linguagem* que, no caso do cinema corresponderia a enunciados audiovisuais: a semiótica cinematográfica elaborada comporta dois tipos diferentes de signos – os signos do regime de imagem-movimento e os signos do regime da imagem-tempo. Charles S. Peirce terá sido fundamental neste percurso deleuziano que começara, contudo, na literatura com Proust. No entanto, o facto de começar pela literatura não foi embargo suficiente para o seu desenvolvimento numa semiótica; antes pelo contrário, o grande interesse manifestado pelo pensamento do filósofo norte-americano fundamentava-se no facto de Peirce ter construído uma semiótica *não-significante*, ou seja, uma semiótica que não estava centrada em signos linguísticos. Desse modo, Peirce facultava “um antídoto” ao predomínio de uma semiologia orientada pela linguagem, de natureza saussureana, na teoria cinematográfica francesa no início dos anos 80⁶⁰⁰.

Peirce cria uma rede complexa de ligações, *começando pelas* imagens, pelo que aparece, segundo um modelo triádico – a primidade, secundidade e tercidade – ou seja, o signo é ele próprio múltiplo, a combinação destes três tipos de imagens⁶⁰¹. Neste sentido, a crítica da semiótica do cinema que “tende a eliminar a noção de signo”⁶⁰² visa directamente Christian Metz. Mas, enquanto Metz compreende o

⁵⁹⁸ Noël CARROLL, “Philosophizing through the moving image: the case of *Serene Velocity*” in Murray SMITH/ Thomas E. WARTENBERG (ed.), *op.cit.*, pp. 182-183.

⁵⁹⁹ Jacques AUMONT, *À quoi pensent les films*, pp. 47-67.

⁶⁰⁰ Ronald BOGUE, “Gilles Deleuze”, p. 368: “Peirce’s semiotics provides Deleuze with an antidote to what he sees as the misguided Saussurean, language-oriented semiology of much French film theory.” Crítica também presente em F 89ff.

⁶⁰¹ IT 45.

⁶⁰² IT 342.

cinema *como* uma linguagem, um plano *como* uma frase, etc., semelhante à leitura inicial que Eisenstein faz da função da montagem, Deleuze não procura seguir este sistema de analogia e de comparação mas pretende, tal como Peirce fizera, *deduzir* os diversos tipos de imagem a partir da matéria (imagens-movimento), procurando nelas a identidade imagem-pensamento⁶⁰³.

A este propósito, Ronald Bogue constata que Deleuze se refere sempre ao cinema em termos de imagem, no sentido bergsoniano, ou de signo, segundo a aceção de Peirce, mas quase nunca em termos de *forças* ou poderes (com a excepção da leitura nietzschiana que faz dos filmes de Orson Welles). Bogue, após defender que para Deleuze o conceito de “força” se torna central na pintura e na música (no tornar visível/audível as forças invisíveis/inaudíveis), procura analisar estes elementos na imagem cinematográfica, relacionando o último capítulo de *A Imagem-tempo* com o capítulo de *Foucault* dedicado ao visível (*le visible*) e ao enunciável (*l'énonçable*)⁶⁰⁴.

O cinema é *matéria sinalética* com traços “sensoriais (visuais e sonoros)”, “intensivos” e “verbais”, sem que seja uma língua ou uma linguagem. Esta matéria sinalética é asignificante e assintáctica, isto é, uma *massa plástica* composta não por enunciados mas ela mesma é o *enunciável*⁶⁰⁵. Aquilo que é enunciável, sem ser enunciação ou enunciado, corresponde a algo de *incomensurável* na relação entre o visível e o enunciável, naquilo a que Deleuze afirma ser o carácter *disjuntivo* do arquivo audiovisual (por oposição ao carácter harmonioso). Porém, Deleuze não deduz o termo “enunciável” da linguagem, mas do pensamento de Michel Foucault⁶⁰⁶: a arqueologia do saber de Foucault centra-se nesta oposição, visível/enunciável, entre o que pode ser visto e o que pode ser dito. O saber resulta dessas forças, no que pode ser visto e dito e no que, pelo contrário, é o invisível e o indizível, numa relação diferencial, ou seja, as forças do visível e do enunciável não são as mesmas.

⁶⁰³ IT 38ff.

⁶⁰⁴ Ronald BOGUE, “Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force” in Paul PATTON (ed.), *op.cit.*, pp. 264-268.

⁶⁰⁵ IT 43-44, páginas em que Deleuze critica o uso inicial que Eisenstein faz da função da montagem como composição de “enunciados”.

⁶⁰⁶ David N. RODOWICK, *Reading the figural*, pp. 56-57: “By tracing out the enoncé’s strategic coordination of the visible and the expressible, transformations of what is called “discourse” in different epochs, and how the organization of discourse is informed historically by the qualities of knowledge and power, can be more precisely understood.”

No caso concreto do cinema, também alguns realizadores seguiram as duas forças, entre o que pode ser dito e o que pode ser visto, e questionaram as diferentes relações de poder entre elas. No audiovisual, a ligação e a organização do som e a imagem são tratadas independentemente: esta disjunção é uma nova prática das imagens, seja no neo-realismo ou na *nouvelle vague*. Por exemplo, nos filmes de Marguerite Duras, em *La femme du Gange* (1974), no qual as vozes e as imagens convergem num ponto infinito. Na sua cinematografia, o som transforma-se no indizível e naquilo que não pode senão ser dito, tal como a imagem se torna no invisível e naquilo que não pode senão ser visto⁶⁰⁷. Marguerite Duras torna, deste modo, visíveis e audíveis as próprias forças invisíveis e inaudíveis⁶⁰⁸. O “impossível” de Marguerite Duras, segundo Deleuze, consiste nesta operação: de disjunção, entre o visível e o enunciável⁶⁰⁹. Tal como acontece nos filmes de Alain Resnais, segundo uma regra intencionalmente de cariz racionalista (dos opostos lógicos), nos filmes de Duras persiste esta autonomia entre o som e a imagem, entre o sonoro e o visual, mas segundo um modelo de ruptura, de um corte irracional (e não apenas paradoxal) entre a imagem sonora e a imagem visual. Neste caso, a exterioridade do fora-de-campo é substituída pelo *interstício*⁶¹⁰. Sobre *India Song* (1975), por exemplo, defende Deleuze que a voz *off* se torna duvidosa, pouco fiável, perdendo mesmo o estatuto onipotente, mas ganhando, em contrapartida, autonomia, ou seja, a voz *off* não complementa nem comenta as imagens a que surge associada.

Susana de Sousa Dias é uma cineasta portuguesa que se tem destacado pela abordagem cinematográfica que faz ao Estado Novo, com *Natureza Morta*, em 2005, e *48*, em 2009, dois filmes-ensaio sobre esse período histórico mas também do próprio cinema como tensão entre imobilidade e movimento (ou entre fotografia e cinema). Em *48* recorre unicamente às fotografias antropométricas, a preto e branco, retiradas dos arquivos dos processos de prisão e interrogatório da polícia política (PIDE). Através dos testemunhos, lembranças e esquecimentos dos interrogatórios acompanhados de tortura física e psicológica de dezasseis desses presos políticos, acedemos a um documentário sobre as recordações pessoais de alguns presos políticos durante o

⁶⁰⁷ IT 339-340.

⁶⁰⁸ Ronald BOGUE, “Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force”, p. 267.

⁶⁰⁹ IT 237.

⁶¹⁰ IT 328.

Estado Novo. Contudo, longe de ser o tradicional documentário sobre os 48 anos de ditadura assinalados no título, neste filme a cineasta elabora um curioso exercício de estilo na passagem que faz do arquivo fotográfico para o arquivo audiovisual.

Assim, este filme relança o complexo estatuto ontológico da fotografia e da própria natureza fotográfica do cinema: se, por um lado, o seu carácter documental, de arquivo, pode ser entendido no sentido de “transparência”⁶¹¹, por outro lado, evita que esse carácter documental – de uma hora e de um lugar concreto e real – anule a sua actualidade. Ou seja, evita que se reduza a um mero fóssil ou *múmia* do passado (para usar a expressão de André Bazin), reanimando um “aconteceu” que não se perde no passado, que não se esquece, mas que permanece e *insiste* no presente como um acto de *resistência* à passagem do tempo. *48* não se limita a uma sucessão de planos fixos, como um mero arquivo das fotografias de cadastro; mas, pelo contrário, Susana Sousa Dias introduz uma técnica de “micromovimento” nas imagens, recurso usado para a passagem das imagens fixas fotográficas para a temporalidade cinematográfica, transformando os sete minutos de filmagem em 93 minutos de filme⁶¹².

Deste modo, *48* coloca-nos perante questões da ligação entre arquivo pessoal e arquivo público, entre a história individual e a história colectiva. Qual o papel do arquivo nestas interligações e para que serve o “arquivo audiovisual”, conceito que Gilles Deleuze encontra em Foucault? Em primeiro lugar, como forma de indicar a disjunção entre o que se pode dizer e o que se pode ver, entre o enunciável e o visível. Assim, esta definição da função do “arquivo audiovisual” em termos de *saber* e *poder* leva-nos a uma outra questão que lhe é inerente: à questão da resistência, ou melhor, à questão de o cinema ser, graças a esta força *disjuntiva* de imagens e sons, um acto de *insistência*, *persistência* e *resistência* – insistência no presente de um passado que persiste e que resiste ao seu esquecimento.

Manter a disjunção poderá mesmo ser uma solução para a dificuldade da representação do que é o irrepresentável, o intolerável, como o são os acontecimentos

⁶¹¹ Kendall WALTON, “Transparent pictures: on the nature of photographic realism” in *Critical Inquiry*, vol. 11, n. 2, 1984, pp. 246-277.

⁶¹² Neste aspecto técnico, também nos relembra a temporalidade das imagens-em-movimento e a relação entre plano, movimento e tempo, presente em Chris Marker com *O Pontão* (*La Jetée*, 1962). Tanto *Natureza Morta* como *48* partilham com *O Pontão* mais do que a mera ideia de uma foto-montagem técnica que lhes está na origem.

destes períodos negros, traumáticos, que procuramos representar pelo cinema. E, desse modo, poderá igualmente ser uma forma de os inscrever na actualidade – conciliando os movimentos contraditórios de, por um lado, querer esquecer e absolver e, por outro, de querer trazer à lembrança esses acontecimentos.

III.1.4. DE CONCEITOS COMO DE IMAGENS

Entre as duas formas distintas de criação, filosófica e artística, através das mútuas interferências, cabe igualmente à arte sugerir e estimular a criação de *novos meios de expressão* que renovam a própria expressão puramente filosófica.

O propósito de Gilles Deleuze em *Diferença e Repetição* era já o de procurar os “novos meios de expressão filosófica”, uma procura inaugurada metodologicamente por Nietzsche, mas já localizada por Deleuze na própria *Crítica da Faculdade do Juízo*. No século XX, estes “novos meios de expressão filosófica” passam, necessariamente, por uma relação estreita quer com o teatro, quer com o cinema. Esta tinha sido a competência atribuída às imagens cinematográficas no seu pensamento filosófico já nos escritos datados dos anos 60.

O seu objectivo não seria tanto reflectir *sobre* o cinema mas pensar a ligação *entre* cinema e filosofia, ou a elaboração de uma filosofia *do* cinema enquanto *filosofia-cinema* e não uma filosofia sobre o cinema. Porém, se neste primeiro tipo de interferências tanto a filosofia como a arte elaboram, respectivamente, conceitos e sensações, isto é, permanecem no plano que lhes é exclusivo, Deleuze não encerra o “conceito” no exercício logocêntrico (no sentido heideggeriano) e racionalista da filosofia clássica (no sentido espinosista do poder de pensar como auto-engendramento de ideias) mas liberta-o para a intervenção das sensações e emoções nele.

Neste sentido, o cinema intervém profundamente na metafilosofia, curiosamente quando ele próprio se torna metacinematográfico: no final da classificação de todos os signos cinematográficos, chega a hora em que já não perguntamos “O que é o cinema?” mas “O que é a filosofia?”⁶¹³.

Se a questão, em Deleuze, se prendia igualmente com uma *desterritorialização* da filosofia, no sentido de um “devir-menor” da própria filosofia, compreenderemos melhor as consequências da criatividade deixar de ser uma característica exclusiva do plano estético e do pensamento deixar de ser exclusivo do campo filosófico. Se filosofia, ciência e arte são diferentes formas do pensamento não há, no entanto, uma hierarquia de superioridade entre as três expressões⁶¹⁴. Já em *Kafka, para uma literatura menor*, de 1975, Deleuze e Guattari questionavam se haveria esperança para a filosofia, para que esta se libertasse do que tradicionalmente se define como filosofar e pensar correctamente, segundo os conceitos de identidade, semelhança, tal como vimos anteriormente em relação à crítica da imagem dogmática.

Para que a filosofia possa “devir-menor”, não estão previstos, como seria espectável, nem um processo de metamorfose, nem um processo de imitação ou de imaginação: isto é, o devir não é da ordem da dialéctica, da sucessão ou evolução, mas da *coexistência* paradoxal do que devém pois, se o devir é algo *real*, aquilo que devém não é real. Assim, o devir da filosofia é real ainda que o momento em que devém menor não o seja. Cria-se assim, no processo de devir-menor (tal como acontece no devir-animal) uma falsa alternativa; sem que haja um termo que corresponda ao estado de “menoridade”, apenas o devir é real neste processo⁶¹⁵. Os dois termos envolvidos no devir não se alternam nem se sucedem mas coexistem, isto é, permanecem “distintos e indiscerníveis” tal como se manifesta no carácter “problemático e indecível” das fronteiras imperceptíveis, *entre* os dois termos distintos: “O sujeito [do devir] persiste mas não se sabe *onde*.”⁶¹⁶

Uma via possível para a execução desse processo de devir-menor da filosofia, que tomaremos como hipótese nesta dissertação, é o cinema, enquanto execução da

⁶¹³ IT 366.

⁶¹⁴ QP? 187: « Les trois pensées se croisent, s’entrelacent, mais sans synthèse ni identification. »

⁶¹⁵ MP 291ff.

⁶¹⁶ ZOURABICHVILI, François, *Deleuze: une philosophie de l’événement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 109: « Le sujet persiste, mais on ne sait où. » [Tradução pessoal]

desterritorialização do *cogito*: não há um sujeito no cinema, apenas imediatamente imagens-movimento, imagens que não requerem um espírito que lhes atribua movimento. O “Eu sinto” não é senão um “Eu sinto que devenho outro” tal como o “Eu penso” se expressa como “Eu penso quando penso de um outro modo”.

Quando Deleuze se refere à criação conceptual em particular, comparando-a à escrita de um policial ou de um livro de ficção científica, faz apelo a um reforço de empirismo na filosofia⁶¹⁷. As Ideias são o “erewhon”, anagrama para “Nowhere”, tomado neste sentido: sem uma origem definida, num “ nenhures ” (*no-where*), mas, simultaneamente, localizado num “aqui agora” (*now-here*)⁶¹⁸. É essa a leitura que Deleuze faz de *Erewhon*, livro escrito pelo inglês Samuel Butler e publicado em 1872⁶¹⁹. Porém, não se trata de um mero jogo de palavras: na leitura de René Schérer, Butler terá sido um escritor marcante para Deleuze e Guattari pelo carácter utópico e desterritorializador que marca o novo país de Erewhon estando o capítulo XXIII, “O livro das máquinas”, na origem do conceito de “máquina desejante” desenvolvido em *O Anti-Édipo*⁶²⁰.

Assim, todo o processo crítico que incidiu sobre a imagem dogmática, a natureza voluntária e livre do pensar, o desvendamento dos pressupostos implícitos e objectivos presentes no começo do pensar, a crítica da autonomia kantiana dada ao pensamento (dar-se a si mesmo as leis do pensamento), consistia já num procedimento deste devir-menor da filosofia enquanto “género oficial e de referência”, no qual o pensamento, involuntário, não pensará senão obrigado, através dos constrangimentos externos, dos encontros contingentes dos acontecimentos.

Partindo destas premissas, tendo em conta a crítica deleuziana à imagem dogmática, cumpre-nos agora apontar (sem delimitar) as *zonas de vizinhança* entre as duas – para além das interferências extrínsecas, as relações de *interferências ilocalizáveis*⁶²¹. O conceito de *interstício* tem uma função cardeal neste tipo de

⁶¹⁷ ID 196: « La philosophie manque d’empirisme. »

⁶¹⁸ DR 3-4. Cf. QP? 89 para uma relação entre o conceito de “erewhon” e a “utopia”.

⁶¹⁹ Samuel BUTLER, *Erewhon*, trad. Franco de Sousa, Alfragide, Galeria Panorama, 1970.

⁶²⁰ René SCHÉRER, « Samuel Butler : la grande vie inorganique de l’univers » in Bruno GELAS/Hervé MICOLET (dir.), *Deleuze et les écrivains : littérature et philosophie*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2007, pp. 209-221.

⁶²¹ QP? 205.

interferência: o interstício, enquanto corte irracional ou força do Fora, é um elemento fundamental nesta aproximação entre imagem do pensamento e imagem cinematográfica⁶²². Podemos afirmar que, como consequência, as intensidades que atravessam as Ideias, os seus elementos diferenciais, comunicam e deslocam-se para o objecto de arte, ou seja, a dramatização da Ideias *ecoa* na criação estética.

Tínhamos já referido a influência da ontologia material de Henri Bergson no pensamento de Deleuze: o universo material de tudo o que aparece, universo de imagens, passageiras e contingentes, entre as acções e reacções de imagens, entre a parte e o todo, um universo sem eixos nem centro, corresponde à própria descrição do regime cinematográfico. O universo projecta-se. A natureza dos conceitos, em devir, revela-se *cinematográfica*: os conceitos são alimentados por um automovimento no sentido do dispositivo cinematográfico, numa actividade criadora, livre, necessária, autopoietica e de autoposicionamento. Há assim uma ligação *privilegiada* entre a arte cinematográfica e o pensamento, no sentido da partilha de um auto-engendramento de *movimento*. Portanto, esta força surge quando algumas imagens, de natureza cristalina, se desdobram, mostram o seu interior, criando, nessa dobra, um interstício. Ou melhor: no intervalo entre fora e dentro, entre acção e reacção da imagem, é que *pode* ocorrer esta dobra, um corte ou intervalo entre fora e dentro, entre acção e reacção: são os opsignos e sonsignos que levam a imagem-matéria bergsoniana para lá do seu materialismo – algumas imagens ganham este poder ou força.

Deste modo, a grande questão que o segundo volume de *Cinema* nos vem colocar, principalmente o capítulo onde Deleuze introduz a problemática do cérebro, é o estatuto ontológico das imagens *tout court* tendo em conta a influência do materialismo de Bergson, segundo o qual tudo é imagem, um universo infinito de acção-reacção entre imagens. O cérebro, sendo uma imagem entre tantas outras, tem aqui um papel privilegiado: ele compreende uma parte desse todo infinito. Esta emergência ocorre justamente no *intervalo* da acção-reacção. Assim sendo, o cérebro, que não é o centro do universo (que é acentrado), perde o estatuto central mas proporciona uma perspectiva cinematográfica do mundo. A aproximação da ontologia

⁶²² Gilles DELEUZE, « Cinéma et Pensée », Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis, 27/11/1984: « La coupure irrationnelle, c'est l'interstice, et la force du dehors se manifeste dans l'interstice. C'est ça le thème fondamental de, à la fois l'image cinématographique et de l'image de la pensée. »

bergsoniana à criação cinematográfica conduz-nos a esta identidade Universo-Cinema ou imagem-matéria-movimento.

Deleuze leva-nos a pensar o cérebro, as novas possibilidades e ligações, a partir do cinema. “Se Kubrick renova o tema da viagem iniciática é porque qualquer viagem no mundo é uma exploração do cérebro”⁶²³. A odisseia no espaço que Kubrick elaborou torna-se numa odisseia cerebral, metaforicamente representada na passagem do osso para a nave espacial: é abertura para o pensamento de diferentes abordagens de espaço e tempo. O computador HAL reconfigura esta rede entre o cérebro humano, analógico, tecnológico ou cinematográfico, expondo-se como insubordinado. Diferente da disciplina imposta pelas imagens em *Laranja Mecânica*, HAL destaca-se quando deixa de funcionar correctamente, segundo o programa, e *autonomiza-se*.

O movimento interior ao conceito avizinha-se e assemelha-se à dialéctica da montagem característica do formalismo russo: “O construtivismo une o relativo e o absoluto”⁶²⁴. Paralelamente, se o conceito é definido pela sua absolutidade (pela consistência interna) mas também pela sua relatividade (isto é, pela consistência externa), sendo *auto-referencial*, também a arte cinematográfica procura uma alternativa ao carácter mimético do objecto artístico, isto é, supera a relação entre cópia e original que Deleuze sintetiza como “repetição do Mesmo”. Ou seja, neste sentido, a imagem (cinematográfica, do mundo) não é mimética, não procura a analogia com uma realidade que fosse representada, mas é o próprio mundo, um mundo que não é senão imagem.

Precisamente a respeito deste elemento genético compreendemos o alcance que hoje o cinema de animação (seja no seu formato tradicional, seja gerado por computador) tem: o cinema de animação actual na era do digital e do CGI consegue mostrar plenamente o carácter genético auto-referencial envolvido neste tipo de processo criativo (ou seja, não representativo de uma realidade, que não é uma cópia) aliando o carácter realista com a pura criação ou animação (desenhada ou gerada por

⁶²³ IT 267: « Si Kubrick renouvelle le thème du voyage initiatique, c'est parce que tout voyage dans le monde est une exploration du cerveau. » [Tradução pessoal]

⁶²⁴ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 26; QP? 27: « Le constructivisme unit le relatif et l'absolu. »

computador). Neste caso concreto, para além da temporalidade *automática* do filme montado (segundo a experiência do espectador), há ainda uma temporalidade *manual* (da própria escrita e desenho, ou seja, segundo a experiência do cineasta) que Deleuze não analisa a respeito dos filmes, por exemplo, de Norman McLaren⁶²⁵.

No cinema, o plano torna-se uma categoria temporal, um corte móvel relativo a um todo que muda. Na filosofia, o conceito é uma multiplicidade, “um todo fragmentário”⁶²⁶ enquanto “corte móvel no caos”.

Filosofia e arte encontram-se numa certa ideia de montagem, de *cortes móveis*, recortados de um plano total *acentrado*, elaborados a partir de instantes quaisquer, sem centro. Em ambos os casos, o modelo cinematográfico da montagem funciona como um princípio ontológico segundo o qual a mudança da parte muda o todo. Analisámos o conceito de Cogito: enquanto todo fragmentário, é uma multiplicidade cujos componentes agem entre si e com outros conceitos e outros componentes de outros conceitos. Um conceito tem a sua *história* em *zigzague*. Ainda que Descartes negue pressupostos objectivos explícitos do conceito que criou, segundo Deleuze, o Cogito encobre a sua verdadeira origem, por exemplo, na definição de Homem como “animal racional” feita por Aristóteles. Deste modo, Deleuze tem uma abordagem romancista (no sentido de narrativa) dos conceitos, entendidos como dramatizações num romance policial (a própria história da filosofia).

A ligação entre um empirismo transcendental, uma ontologia materialista e a criação de conceitos ocorre justamente neste conceito de *acontecimento* definido em *O que é a filosofia?* como aquilo que o conceito dá a conhecer. Todavia, o conceito de acontecimento já surge em *Diferença e Repetição*, quando Deleuze afirma que as ideias problemáticas são da ordem ontológica do virtual, dos acontecimentos. Ou seja, tal como o problema apenas tem soluções *parciais*, também o acontecimento, nos processos de actualização, nunca se esgota nas actualizações, isto é, em Deleuze o acontecimento não equivale a um fenómeno ou a um real *sem* virtual mas, antes pelo

⁶²⁵ Esta crítica é feita por Bill Schaffer, que propõe um novo conceito de *animatic* para desenvolver esta dupla temporalidade. Cf. Bill SCHAFFER, “Cinema Three? Re-animating Deleuze” in Darren AMBROSE/Wahida KHANDKER (ed.), “Diagrams of Sensation: Deleuze and Aesthetics” in *Pli, the Warwick Journal of Philosophy*, vol. 16, 2005, pp. 84-85.

⁶²⁶ QP? 21.

contrário, ele tem uma estrutura real, sempre *virtual e actual*: o acontecimento é a realidade do virtual.

Deste modo se compreende que filosofia e arte não sejam diferentes níveis de uma mesma projecção nem partilhem sequer uma matriz comum (como a realidade, por exemplo) a partir da qual se diferenciem consoante a forma da expressão, mas que sejam *imediatamente independentes* uma da outra, *ainda que* partilhem o plano do pensamento. O que não leva Deleuze a concluir que haja uma “oposição radical” entre os dois planos, com a desvalorização de um e a valorização do outro, principalmente com a possível associação da figura estética ao irracional e do conceito filosófico à razão. Nem significa ainda que a arte, “ao criar o finito que restitua o infinito”⁶²⁷, sintetize nas suas expressões artísticas quer a captura do infinito realizada pela filosofia, quer a recusa do infinito da ciência.

No entanto, a filosofia e a arte diferem quanto à sua natureza e quanto a diferenças de grau. Entre as duas surgem, igualmente, “afinidades perturbadoras, num plano de imanência que parece comum”⁶²⁸; as interferências intrínsecas entre filosofia e arte ocorrem quando uma *desliza* para o plano da outra. Pensar faz-se assim num plano de imanência *pré-filosófico* que se torna filosófico quando povoado por conceitos, ou seja, numa relação filosófica com a *não-filosofia*.

A filosofia supõe este plano pré-filosófico, da intuição, que é depois instaurado como filosófico, *quando* povoado por conceitos que “capturam” o infinito. Ou seja, não há propriamente uma necessidade interna na instauração de uma filosofia que parece nascer de um encontro que é, por natureza e génese, *contingente*: a filosofia nasce na Grécia por causa dos emigrantes, graças ao encontro de dois movimentos de desterritorialização⁶²⁹. Este encontro corresponde, para o empirismo, ao “aqui e agora” (*erewhon*) da criação de conceitos.

⁶²⁷ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 174; QP? 186-187: « L’art veut créer du fini qui redonne l’infini. (...) On ne croira pas cependant que l’art soit comme une synthèse de la science et de la philosophie, de la voie finie et de la voie infinie. »

⁶²⁸ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 82; QP? 88: « Et pourtant de troublantes affinités apparaissent, sur un plan d’immanence qui semble commun. »

⁶²⁹ QP? 84; QP? 92.

Esta relação do filosófico com o *seu* negativo, o não-filosófico, corresponde às interferências *ilocalizáveis*: deste modo, a filosofia lida obrigatoriamente com uma não-filosofia, tal como a arte com uma não-arte, por exemplo.

Pré-filosófico não quer dizer nada que preexista, mas qualquer coisa que *não existe fora da filosofia*, embora esta suponha que sim. São as suas condições internas. O não-filosófico talvez esteja mais no cerne da filosofia do que a própria filosofia e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida de maneira filosófica ou conceptual, tem de se dirigir também aos não-filósofos, na sua essência.⁶³⁰

Os componentes não-filosóficos já não são apenas identificados como domínio da *doxa* ou do senso comum mas incluem já o âmbito da sensibilidade. Deste modo, o Não na filosofia ou o Não na arte corresponderá ao plano caótico de onde ambas *emergem*.

O *Não* está no interior da natureza de cada uma das disciplinas e não corresponde ao avesso desse estado (como na passagem entre verdade-erro ou entre virtual-actual). O Não é um *fora* que não lhe é exterior; um *impensável* que não pode senão ser pensado no caso da filosofia, ou um *insensível* que não pode senão ser sentido e um *inimaginável* que não pode senão ser imaginado, no caso da arte⁶³¹. É neste sentido que o monólito negro em *2001: Odisseia no Espaço* tem o seu papel: “Falava-se dos meios para traduzir fotograficamente uma criatura extraterrestre de maneira que parecesse tão perturbadora como seria “realmente”. Depressa se percebeu que não é possível imaginar o inimaginável. O máximo que se pode fazer é tentar representá-lo numa qualquer forma artística que comunique algumas das suas qualidades”, afirma Kubrick⁶³².

⁶³⁰ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 41; QP? 43: « Pré-philosophique ne signifie rien qui préexiste, mais quelque chose qui n'existe pas hors de la philosophie, bien que celle-ci le suppose. Ce sont ses conditions internes. Le non-philosophique est peut-être plus au cœur de la philosophie que la philosophie même, et signifie que la philosophie ne peut pas se contenter d'être comprise seulement de manière philosophique ou conceptuelle, mais s'adresse aussi aux non-philosophes, dans son essence. » [Itálico no original]

⁶³¹ Recuperamos aqui a terminologia usada no capítulo II.3.2., “Kant: o desacordo das faculdades”, da presente dissertação.

⁶³² Enrico GHEZZI, *Stanley Kubrick*, trad. António Rocha, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2003, p. 41.

Para Deleuze, este interstício, ou a força de Fora, é o verdadeiro eixo quer da imagem cinematográfica, quer da imagem do pensamento: no cinema do pós-guerra, há a formação de uma nova noção de corte (irracional). Essa é a novidade de Robert Bresson, por exemplo, em *Peregrinação Exemplar* (*Au Hasard Balthazar*, 1966), e de Jean-Luc Godard: com a *nouvelle vague*, o corte irracional ganha um novo estatuto, deixando de ser uma mera lacuna ou falha na montagem e começa a valer por si mesmo, enquanto corte irracional *entre duas séries* de imagens⁶³³.

Ou seja, Deleuze desenvolve este conceito de Fora (*dehors*) a partir da leitura de Foucault, nomeadamente através da noção de disjunção, ou interstício, entre o visível e o enunciável. Mas, em primeiro lugar, este fora não se confunde com uma exterioridade (*l'extériorité*), ou seja, se o nosso objectivo é o de encontrar modos de “pensar de outro modo”, o saber distinguir-se-á do pensar no sentido em que se o saber mantém a relação exterior entre ver e falar, ou entre o visível e o enunciável, já o pensamento nasce, resulta, de forças, de um fora que é sempre relação. Assim, somente há pensamento no interstício ou na disjunção entre o visível e o enunciável (saber). A ingerência de um fora é condição fundamental para se pensar; não se pensa com a harmonia ou consenso entre o ver e o falar, pensar não é o exercício natural de uma faculdade.

Porém, há um problema que se esconde no processo de diferenciação do virtual e que se prende com o estatuto ambíguo do *seu* actual, da própria realidade. Ou seja, o campo virtual, quando se encarna nas suas expressões actuais por diferenciação, parece perder as suas intensidades dramatizadoras, as suas velocidades infinitas e os movimentos internos das relações diferenciais. Como manter a diferença após a sua diferenciação – quando o virtual é encerrado, ou incorporado, num objecto actual? Ana Godinho expõe claramente esta dificuldade propondo uma solução: “A passagem do virtual ao actual – ou seja toda a criação, todo o movimento do mundo – pressupõe assim três tipos de «realidade»: o virtual, o empírico e o empírico-

⁶³³ Gilles DELEUZE, « Cinéma et Pensée », Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis, 27/11/1984: « Il n'est plus une lacune dans la série des images, il est une coupure irrationnelle entre deux séries d'images. »

transcendental”⁶³⁴. O actual empírico “desnatura” o empírico-transcendental. Porém, não nos limitamos ao primeiro: é pela Arte e pelo Pensamento (mas também pelos devires infantis, por exemplo) que mantemos viva esta realidade empírica-transcendental.

Em sentido inverso, podemos afirmar que, com a criação do conceito, enquanto “corte móvel no caos”, há uma preocupação em dar consistência, interna e externa, a essas intensidades, através das personagens conceptuais. Se os conceitos procuram “salvar” o infinito pela consistência, as sensações artísticas procuram criar o finito e “restituir” o infinito, como acontece, por exemplo, com a viragem irracional das imagens cinematográficas que devolvem, paradoxalmente, uma crença num mundo (possível).

III.1.5. ARRANCAR OS PERCEPTOS E AFECTOS; DESTRUIR O CLICHÉ

Uma *imagem-figura* é constituída no movimento do conceito de Todo para a imagem-movimento dos afectos, das emoções⁶³⁵. É através dos quadros de Francis Bacon que Gilles Deleuze desenvolve o conceito de “figura”: ao concentrar no seu significado o fim dos modelos de representação que perpetuam, por seu lado, uma relação de mimetismo entre original e cópia, realidade e representação, a figura deve ser justamente “arrancada” ao *figurativo*⁶³⁶.

Mais do que lutar contra o caos, o artista luta contra os “clichés da opinião”, contra uma zona de conforto, ou uma “sombriinha”, proporcionada pela representação, pelo figurativo, e por todas as regras, técnicas e possibilidades pré-

⁶³⁴ Ana GODINHO, *Linhas do Estilo – Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, 2007, p. 103.

⁶³⁵ IT 207.

⁶³⁶ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon : logique de la sensation* [1981], Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 17 (doravante FB).

estabelecidas no material virgem (a tela, por exemplo)⁶³⁷. Esses clichés e *doxa* representam o pensamento automático. Ao lutar por “não-formas”, num processo de abstracção, de conceptualização, o artista afasta-se do figurativo, conservando não formas, modelos ou representações mas sensações (perceptos e afectos).

Contudo, o problema que o cinema nos vem colocar prende-se com o modo de arrancarmos este tipo de sensações às imagens cinematográficas, de ligarmos os signos cinematográficos às sensações. O choque que pode ocorrer entre imagens e pensamento fica a dever-se, num primeiro momento presente no formalismo soviético, à oposição entre imagens, e, num segundo momento, ao carácter *impensável* desse choque. Este segundo momento revela-se fundamental numa filosofia do cinema pois sem o choque do *fora* do pensamento (o não pensado) nunca começaríamos a pensar.

Se, por um lado, “o plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento”⁶³⁸, por outro talvez “o gesto supremo da filosofia” seja “não tanto pensar o plano de imanência, como mostrar que este está presente, não pensado, em cada plano”⁶³⁹. É nesse plano que imergem artista e obra, num plano de consistência ou contiguidade espaço-temporal entre realidade e sensação artística.

Como surge o não pensado nos signos cinematográficos? Sergei Eisenstein e Alfred Hitchcock criaram imagens mentais no cinema sem que tivessem, no entanto, liberto o tempo do movimento: neles, a Ideia, ou o Todo, nasce da construção (montagem) orgânica e narrativa entre as imagens-movimento. No entanto, neste sistema clássico de composição cinematográfica, presente essencialmente no cinema soviético, a imagem é tida como *asignificante*, como tendo uma natureza *indiferente*.

É neste sentido que se inserem as experiências de Lev Kuleshov: a matéria do cinema é, para Kuleshov, sinónimo do poder da montagem, do plano fixo como unidade mínima asignificante da linguagem cinematográfica (como um fonema) – os

⁶³⁷ QP? 191-192.

⁶³⁸ QP? 39.

⁶³⁹ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 55; QP? 59: « Peut-être est-ce le geste suprême de la philosophie: non pas tant penser Le plan d'immanence, mais montrer qu'il est là, non pensé dans chaque plan. »

planos e a montagem ou manipulação do tempo são a matéria-prima do cineasta. Ou seja, o sentido da imagem nasce na conjugação com outras imagens – o mesmo plano inexpressivo do rosto de Mosjouskine “ganha” expressão e sentido consoante o plano que o antecede – o mesmo grande plano de Mosjouskine ganha tristeza e pesar perante uma mulher morta, ganha alegria perante uma criança que brinca⁶⁴⁰.

Andrei Tarkovsky, pelo contrário, representa, para Deleuze, a *libertação* do plano e do tempo do domínio do movimento. Isto é, Tarkovsky libertou o Tempo cinematográfico; mas para realizar esta tarefa teve, antes de mais, de estabelecer como unidade mínima do trabalho cinematográfico não o plano qualquer, *asignificante e indiferente* (a nível de organização espacial e duração), mas um tipo de plano em concreto, o *plano-sequência*. Deste modo, a *práxis* do cineasta passa agora, já não pela montagem dialéctica, mas pela libertação do tempo puro e, consequentemente, pela ruptura com a imposição da estrutura narrativa e do esquema sensório-motor que predominavam na imagem-acção. As situações puramente visuais e puramente sonoras excedem o esquema sensório-motor, revelam a ruptura entre Homem e Natureza provocada por algo de intolerável no mundo e de impensável no pensamento. Em concreto, este domínio do plano-sequência altera a própria *práxis* cinematográfica, isto é, como defende Tarkovsky, as imagens de cinema (os planos-sequência) nascem no local e instante das filmagens e não na sala de montagem – essa é a sua *diferença* ontológica. Apenas deste modo pode o tempo, aqui no sentido de *durée*, controlar os ritmos de cada plano e do Todo fílmico. Assim, o trabalho do cineasta e a sua função principal será “esculpir o tempo”⁶⁴¹. Ou seja, o tempo é a sua matéria-prima. O cineasta “esculpe” o tempo, a sua matéria bruta, de acordo com a sua sensibilidade para “pressão do tempo”⁶⁴² em cada plano.

Deste modo, o Todo fílmico não é apenas o resultado da montagem, segundo um método que altera o sentido de cada plano consoante o movimento (ritmos, oposições, etc.) de montagem, mas, antes pelo contrário, é algo de originário, que está

⁶⁴⁰ É neste sentido que, por exemplo, André Bazin critica a ilusão naturalista do efeito Kuleshov por não permitir ambiguidades ou outras interpretações pois, nas experiências de Kuleshov, o mecanismo é puramente causal e mecânico. Cf, André BAZIN, *O que é o cinema?*, p. 59.

⁶⁴¹ Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p. 72.

⁶⁴² Ibidem, p. 139: “ A consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou “densidade”, pode ser chamada de pressão do tempo.”

presente no próprio local de filmagens. Assim, a pressão do tempo de cada plano determina os ritmos internos do filme. É neste sentido que um filme fica circunscrito a um número reduzido de longos planos-sequência procurando, desse modo, impor a emergência originária do tempo de cada plano.

A matéria-prima do cinema é *o tempo*; primeiro no local de filmagem, depois no “aqui e agora” do momento de projecção (película ou digital) num ecrã, no passado e no presente das imagens, bem como nas imagens passadas e presentes. Deste modo, cabe ao cinema tornar visíveis e audíveis as forças invisíveis e inaudíveis. No fundo, e como toda a obra de arte, cabe ao cinema tornar sensível o insensível, tal como a pintura de Francis Bacon fazia⁶⁴³. É neste sentido que as imagens-percepção e as imagens-afecção do primeiro regime cinematográfico permitem a criação destes seres de sensação; elas tendem à sua própria superação, para os *perceptos* e *afectos*, através de um jogo entre técnica e *práxis* cinematográfica, cineasta e pressão do tempo, e as velocidades infinitas (que se mantém) que arrancam esses afectos e perceptos, já no regime das imagens-tempo. Esta extracção de perceptos às percepções e de afectos às afecções é algo notório, por exemplo, nos filmes de Michelangelo Antonioni. Em Antonioni, as “paisagens não humanas da natureza” ou perceptos encontram-se nos espaços vazios, citadinos mas desabitados – como no final de *O eclipse* (*L’eclisse*, 1962) ou em *A noite* (*La notte*, 1961) –; é uma paisagem transformada em percepto cinematográfico. O deserto é a paisagem de *O eclipse*, onde subsistem traços da presença e da ausência de Vittoria (Monica Vitti) e de Piero (Alain Dellon), sem que seja, no entanto, uma percepção *dessas* personagens. As personagens não estão lá, nessa paisagem que encerra o filme mas, ao *devirem* esse mundo, criam um bloco de sensações que chega até nós, sempre que a imagem se torna num opsigno e sonsigno, isto é, nas imagens ópticas e sonoras que rompem com a ligação sensório-motora e expõem directamente o tempo.

Em *Ruínas* (2009), Manuel Mozos cria um singular documentário sobre alguns locais contemporâneos do território português que tenham, por si só, uma ligação (metafórica ou literal) com a ideia de declínio. Nem sempre optando por lugares abandonados, Mozos recorre também a lugares esquecidos, desprezados ou

⁶⁴³ FB cap. 8.

meramente desabitados. Em geral, a presença de um passado que resiste contrasta com a desumanidade dos lugares. Construído maioritariamente com planos fixos de lugares desabitados, abandonados, degradados ou simplesmente esquecidos, *Ruínas* consegue construir várias narrativas que *animam* os lugares filmados, relatos em *off* por um narrador que recupera vivências que preenchem, poética e fantasmagoricamente, o momento presente mas que, ainda assim, nos transportam para um Portugal que já não existe. Ainda que os lugares sejam as verdadeiras personagens do filme, este não é um convencional documentário de arquitectura ou de urbanismo mas uma criação de narrativas topológicas.

O *espaço qualquer* dos planos cinematográficos é também construído através da organização dos quadros e dos planos, nos jogos de luz e sombra, de enquadramento e fora-de-campo, como acontece em alguns dos filmes de Pedro Costa. O quadro, enquanto uma unidade mínima da arte cinematográfica, enquanto sistema “relativamente” fechado⁶⁴⁴, antecede a dimensão temporal com a distensão espaço-temporal do plano e da montagem. O cineasta português representa os espaços privados e a intimidade a eles associada segundo dois pontos de vista: por um lado, mostrando a necessidade de criação de um espaço próprio, privado, seja ele um quarto ou um estúdio, e, por outro, e de forma complementar, mostrando como é que uma casa nova num novo bairro social é vivenciada no seu lado mais frio e impessoal – como acontece em *Juventude em Marcha* (2006) – em oposição à intimidade e familiaridade vividas no antigo Bairro das Fontainhas – como acontece em *Ossos* (1997) e *No quarto da Vanda* (2000).

Em Pedro Costa, o quadro é concebido como uma mera composição espacial, despido de qualquer intenção psicológica. Assim nos surgem personagens nas ombreiras das portas, por vezes até em ângulos descentrados e segundo linhas de força verticais. Estes enquadramentos com recurso às portas, janelas, quadros, televisores ou espelhos, funcionam como quadros dentro do quadro, uma articulação que potencia cada imagem numa rede alargada de intensidades (pensemos nas alterações dos elementos internos a cada quadro e a sua inserção e mudança noutro

⁶⁴⁴ IM 23ff. Não analisaremos aqui o segundo elemento da imagem-movimento – o Todo, para o qual concorre a organização temporal da montagem, segundo as mudanças no quadro – IT 51.

quadro, o exterior do primeiro quadro que agora é interior ao segundo quadro, etc.). Em *Onde jaz o teu sorriso?* (*Où gît votre sourire enfoui?*, 2001), as imagens do pequeno televisor onde Danièle Huillet trabalha uma terceira versão de *Sicília!* (1999), são a *matéria* do próprio filme de Costa, “filme dentro do filme” mas de um modo muito particular: um filme ainda a montar dentro de um outro filme que expõe a fragilidade do trabalho de sincronização entre a imagem e a palavra. O trabalho do cineasta, longe de um misticismo associado à sua criatividade, é revelado em Costa de uma forma muito prática, no sentido aristotélico de uma *poiesis* ou de uma *techné*, comparável ao trabalho de Vanda com a droga e de Zita com a lã em *No quarto da Vanda*⁶⁴⁵ e, podemos acrescentar, ao aperfeiçoamento vocal de Jeanne em *Ne change rien* (2009).

Desse modo, Costa leva o cinema para lá do realismo do documental, encontrando transcendência na vida quotidiana. Deleuze diria que é nesta oposição que pode surgir o “sublime” ou o “espiritual” – apenas no sublime a imaginação é empurrada aos seus limites pelo *noochoque* que a leva a pensar o Todo⁶⁴⁶. Segundo João Bénard da Costa, em alguns filmes, como *Onde jaz o teu sorriso?*, *No quarto da Vanda* ou *Ne change rien*, há um enorme sentido de clausura, “no sentido monacal de *clausura*”⁶⁴⁷. Ou seja, cada personagem cria o seu próprio espaço privado: um quarto, uma barraca, uma sala de ensaios, uma sala de montagem. As suas personagens procuram um lugar que seja só seu, um espaço fechado, familiar. Neste caso, o espaço deixa de ser apenas o espaço geométrico do quadro e começa a evidenciar uma ligação estreita com o espaço vivido, com as experiências emotivas associadas a um lugar, uma nova topologia segundo a qual a imagem do “espaço qualquer” devém “imagem-afecto”⁶⁴⁸, ou seja, o espaço nunca é apenas a sua organização geométrica; tem sempre uma dimensão subjectiva, um traço singular que contamina tudo à volta: a brancura das novas casas do Casal da Boba (em contraste com a penumbra e o labirinto de ruas e velhas casas do Bairro das Fontainhas) representa justamente esta

⁶⁴⁵ Jacques RANCIÈRE, “Os quartos do cineasta” in *Onde jaz o teu sorriso?*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, p. 131.

⁶⁴⁶ IT 205.

⁶⁴⁷ João BÉNARD DA COSTA, “De sorrisos ocultos” in *Onde jaz o teu sorriso?*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, p. 142.

⁶⁴⁸ Aqui salientamos a distinção com “imagem-afecção” das imagens-movimento. Na aula de 24 de Janeiro de 1978, Deleuze refere-se à “catastrófica” tradução francesa de “affectio” e “affectus” no livro de Espinosa, *Ética*, por “afecção”, pervertendo o sentido próprio de cada termo usado.

falta de vivência, de inscrição vivencial, como uma falta de relação emotiva com os lugares – a sua história, as gerações que por ali passaram, os dias ali vividos, a passagem do tempo. Há, deste modo, uma extracção de afectos às afecções, às vivências e sentimentos.

Todavia, o quadro pode igualmente ser um “desenquadramento”, ou “décadrage” segundo Pascal Bonitzer:

Porque, fora de campo não há apenas aquilo que a câmara não mostra (...) há também aquilo que ouvimos, a banda sonora: quando esquecemos isto (“o mundo sonoro é mais vasto que o mundo visual”, diz Straub), arriscamo-nos a limitar o cinema ao pequeno dispositivo platónico (o mito da caverna...) que é tão fácil de ver.⁶⁴⁹

O cinema não se confina à “moldura” dos planos e muito menos se limita aos elementos visuais. Nas novas relações entre planos e entre elementos do(s) plano(s), dentro e fora do enquadramento, o cinema gera os novos afectos, afectos libertos e autónomos das emoções e sentimentos vividos. Por exemplo, no fora-de-campo tal como acontece com o público do espectáculo de Jeanne Balibar. Ou ainda invisivelmente, lembrando os planos de Robert Bresson, como se algo de relevante tivesse acontecido “entre” as imagens, longe do olhar do espectador, escondido do espectador. Por exemplo, o corte em *Juventude em Marcha*, quando Ventura “aparece” no museu Gulbenkian: qual o seu trajecto até lá? Ou em *Ossos*: Tina prepara o suicídio por inalação de gás; contudo, não é bem-sucedida. Nunca saberemos o que aconteceu *entre* esse momento da preparação da morte e a manhã seguinte, em que parece nada lhes ter acontecido.

Adoptando os termos *centrípeto* e *centrífugo*, usados por André Bazin⁶⁵⁰, afirmamos que a fotografia, tal como a pintura figurativa, é centrípeta, ao passo que o cinema é centrífugo. O dentro e o fora de campo leva-nos a falar do enquadramento

⁶⁴⁹ Pascal BONITZER, *Le regard et la voix*, Paris, Union Générale d'éditions, 1976, p. 23: « Car hors-champ, il n'y a pas seulement ce que la caméra ne montre pas (...): il y a aussi ce qu'on entend, la piste sonore: à oublier celle-ci, (“le monde sonore est plus vaste que le monde visuel”, dit Straub), on risque de confiner le cinéma au petit dispositif platonicien (le mythe de la caverne...) qu'il est si facile d'y voir. » [Tradução pessoal]

⁶⁵⁰ André BAZIN, “Pintura e cinema” in *O que é o cinema?*, pp. 199-204.

enquanto este se revela um ponto de vista escolhido. Se a fotografia tem de dar a ver o que quer mostrar, já o cinema, porque é centrífugo, pode insinuar mais do que mostrar. Pode mesmo ocultar (quem entra em casa silenciosamente para não ser notado, a morte de uma personagem, a passagem de vários anos, etc.). O carácter centrípeto dos limites físicos de uma fotografia ou de uma pintura obriga o olhar à imagem exposta, remete para a parte que coube ao olhar, ao passo que num ecrã de cinema o olhar tem em vista o todo da realidade, e não a parte que surge.

Contrariamente à tese defendida por Rudolf Arnheim em *A arte do cinema*⁶⁵¹, de que a nossa visualização do cinema está confinada às próprias imagens que nos surgem e de que o limite do nosso olhar é o limite das imagens, encontramos a movimentação do olhar na realidade onde o campo de visão é ilimitado. Não consideramos o olhar cinematográfico distinto do olhar na realidade natural. Consideramos que o carácter centrífugo do cinema remete para o prolongamento indefinido da realidade ficcionada, no sentido em que compreendemos o enquadramento cinematográfico como uma escolha do ponto de vista, mas é um ponto de vista inserido num movimento do todo e da variedade de imagens semelhante ao fluir da realidade natural.

Resumindo: arrancam-se sensações aos signos cinematográficos pela destruição do cliché, na passagem do esquema sensório-motor para situações sonoras e visuais puras, para situações dispersivas. O que não significa que todo o cinema moderno, das imagens-tempo, tenha como função primeira esta destruição do cliché. Esse acto parece ser raro. Um “cinema menor” seria criado dentro de uma outra forma de cinema mais geral, institucionalizado, e usando a linguagem dessa maioria dominante e colonizadora⁶⁵². Em *A Imagem-tempo* indica-nos alguns desses “cineastas da minoridade” característicos do cinema político moderno e marcados pela dupla impossibilidade de não filmar e impossibilidade de filmar segundo o sistema

⁶⁵¹ Rudolf ARNHEIM, *A arte do cinema*, trad. M. Conceição Lopes da Silva, Lisboa, edições 70, 1989, p. 64.

⁶⁵² David MARTIN-JONES, *Deleuze, Cinema and National Identity*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2008, pp. 36-37: “minor cinemas usually emerge either in nations ‘peripheral’ to modernity, or from sections of the populace whose existence is peripheral to the dominant narrative of the nation. What these films do illustrate in their content, and demonstrate in their non-linear narrative time schemes, is the process of national identity de- or reconstruction.” Martin-Jones segue a longa (e primeira) análise deste tema feita por David Rodowick no capítulo “Series and Fabulation: Minor Cinema” in David N. RODOWICK, *Gilles Deleuze’s Time Machine*, pp. 139-169.

dominante: Pierre Perrault, Glauber Rocha, Youssef Chahine, Ousmane Sembene ou o movimento negro americano do “Black Power”⁶⁵³. É essa minoridade que, por exemplo, Godard executa com a língua francesa, expondo, nos seus filmes, os clichés dos advérbios: um “procedimento criativo que conecta directamente a palavra à imagem”⁶⁵⁴ criando corpos audíveis e não apenas visíveis, que vibram com os gestos (gestos teatrais, musicais, biovitais⁶⁵⁵).

Se por um lado, há a destruição do cliché, por outro este regime semiótico também procura metáforas, através das ligações sensório-motoras. O *intolerável* (em Marguerite Duras, em Michael Haneke, em Pedro Costa, etc.) é tudo aquilo que se arranca ao cliché, ao que não podemos tolerar no sentido social, económico, ideológico ou mesmo, psicológico. O cliché e a sua perpetuação em determinado tipo de cinema resultam de uma defesa do espectador relativamente ao carácter intolerável através do recurso a metáforas. Arrancar uma imagem pura ao cliché é criar imagens literais, não metafóricas. Quando há uma ruptura nos esquemas sensório-motores poderá surgir uma imagem óptico-sonora pura literal, não-metafórica, que nos mostra a coisa como ela é, segundo Deleuze, no seu “excesso de horror ou de beleza, no seu carácter radical ou injustificável porque, para o bem ou para o mal, ela já não tem de ser justificável...”⁶⁵⁶

Esta destruição do cliché, já presente na ambiguidade entre metáfora e literalidade, será concretizada na sensação (ética, política) de intolerável ou insuportável: não se trata da representação da violência nas imagens mas, antes, das situações-limite aí apresentadas, situações que não têm necessariamente de ser extraordinárias, marcantes ou grotescas, mas que, na sua normalidade, são apenas situações quotidianas, banais: “O intolerável já não é uma injustiça maior, mas o estado permanente de uma banalidade quotidiana”⁶⁵⁷. *Ossos* termina com esta luta:

⁶⁵³ IT 283-291.

⁶⁵⁴ DELEUZE/GUATTARI, *Kafka*, p. 50.

⁶⁵⁵ IT 253.

⁶⁵⁶ IT 32: « Mais, si nos schèmes sensori-moteurs s’enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d’image: une image optique-sonore pure, l’image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d’horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable, car elle n’a plus à être « justifiée », en bien ou en mal... »

⁶⁵⁷ IT 221: « L’intolérable n’est plus une injustice majeure, mais l’état permanent d’une banalité quotidienne. » [Tradução pessoal] Deleuze já tinha mencionado este elemento do mundo em IT 29.

Tina olha directamente a câmara, encerrando a porta que nos impede de continuar a ver – não podemos entrar no filme⁶⁵⁸.

Assim, encontramos duas vias para superar as possibilidades figurativas próprias das artes plásticas: pela arte abstracta, intelectual, e pelas sensações, ou forças. Segundo estas duas vias, complementares e – não exclusivas pois o cérebro não é apenas o Eu que concebe mas também o Eu que sente – ambas as expressões, a filosófica e a artística, tornam-se expressões cerebrais⁶⁵⁹. Mas, partindo do dualismo do cinema francês anterior à segunda Guerra, entre um cinema abstracto e um cinema figurativo, como criar uma arte abstracta, de um cinema intelectual, que *mantenha* as sensações, que construa um cinema corporal⁶⁶⁰? De acordo com Deleuze, apenas Antonioni conseguiu concretizar as duas vertentes do cinema moderno, elaborando um cinema físico do corpo e um cinema intelectual do cérebro⁶⁶¹. Nele, o cinema mais abstracto, cerebral, tem tanto de emotivo e afectivo quanto o cinema mais concreto, do gesto e do corpo. Segundo Deleuze, Antonioni “critica a coexistência no mundo de um cérebro moderno e de um corpo fatigado, usado, neurótico”⁶⁶², conjugando os dois aspectos da imagem-tempo: o cinema que mostra o desgaste do corpo e o cinema que expõe a novidade cerebral.

Portanto, desta conjugação resulta igualmente um abalo na relação de espelho entre o homem e a natureza. A situação do Homem é de observador (um cinema-visão onde o actor é o espectador do seu mundo) e não de agente; o intolerável do mundo prende os movimentos, impede a reacção. A devastação de uma realidade dispersiva característica dos filmes no pós-guerra, com a perda de um vector ou de uma linha do universo de sítios até então familiares, provoca o seu não-reconhecimento imediato; é um *espaço qualquer*, indiferente e indeterminado. A atopia cinematográfica marca o fim do cliché, do reconhecimento. Neste sentido, o “espaço qualquer” é um elemento essencial à passagem para a imagem-tempo. Como afirma Deleuze, “a imagem já não

⁶⁵⁸ “After this closed door, a film is no longer possible”, afirma Pedro Costa. Cf. Pedro COSTA, “A Closed Door That Leaves Us Guessing” (Transcript of three days of lectures by Costa on cinema) in *Rouge*, Tokyo, March 2004.

⁶⁵⁹ QP? 198ff.

⁶⁶⁰ Gilles DELEUZE, « Bergson, propositions sur le cinéma », Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis, Maio 1983.

⁶⁶¹ IT 265.

⁶⁶² IT 266: « [il] critique dans le monde la coexistence d'un cerveau moderne et d'un corps fatigué, usé, névrosé. »

tem como características [primeiras] o espaço e o movimento, mas a topologia e o tempo”⁶⁶³. O “espaço qualquer” deixa de ser histórico e passa a ser ontológico – ele é o espaço da génese, da dramatização⁶⁶⁴. O instante da imagem-movimento é um instante qualquer, momento de criação do singular.

Relativamente aos conceitos, vimos como cada componente é um *traço intensivo* ou seja, “cada conceito será pois considerado como o ponto de coincidência, de condensação ou de acumulação das suas próprias componentes”⁶⁶⁵. Assim, a obra de arte mantém-se, “saturando cada átomo”, afirmam Deleuze e Guattari, parafraseando Virginia Woolf⁶⁶⁶. A arte conserva o composto de sensações em si: no cinema, a organização espacial e geométrica do quadro terá ainda um impacto maior no modo como expressa o espaço vivido no plano. Encontraremos os espaços “rarefeitos” ou “saturados” no cinema, como diz Deleuze, no ecrã branco ou negro, espaços desertos, desabitados⁶⁶⁷. Tal como Jean-Marie Straub afirma em *Onde jaz o teu sorriso?*: “Renunciamos, aos poucos. Depois, um belo dia... Um belo dia, descobrimos que é melhor ver-se o menos possível. E chegamos a uma espécie de redução que não é uma redução, mas uma concentração que, de facto, diz mais.” Esta rarefacção, ou “redução” nas palavras de Straub, torna-se explícita no próprio local de filmagens, ele mesmo, por vezes, um sistema fechado, pontuado por figuras, muitas vezes, mal iluminadas, imersas na penumbra. Costa começa também por reduzir a equipa de filmagens, os elementos narrativos e os próprios elementos visuais, que são de uma simplicidade bressoniana.

Deste modo, os dois regimes de cinema expõem duas diferentes formas de relação cérebro-ecrã: se no primeiro regime de imagens cinematográficas cinema e pensamento têm uma relação *a priori* apartada, situação em que o espectador vê as imagens e ouve os sons num regime de uma lógica narrativa contínua e é o choque com esta continuidade que “faz pensar”, no segundo regime das imagens-tempo, visão

⁶⁶³ IT 164: « L'image n'a plus pour caractères l'espace et le mouvement, mais la topologie et le temps. » [Tradução pessoal]

⁶⁶⁴ IM 155.

⁶⁶⁵ DELEUZE/GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 25; QP? 25: « Chaque concept sera donc considéré comme le point de coïncidence, de condensation ou d'accumulation de ses propres composantes. Le point conceptuel ne cesse de parcourir ses composantes, de monter et de descendre en elles. Chaque composante en ce sens est un *trait intensif*. » [Itálico no original]

⁶⁶⁶ QP? 163.

⁶⁶⁷ IM 23.

e audição tornam-se independentes quer das imagens, quer dos sons e, neste momento, quando as imagens deixam de ser sensório-motoras, o espectador já não vê e pensa mas “SENTE” imediatamente as imagens, ou seja, “o cérebro é o ecrã” segundo uma identidade na qual a relação cérebro-ecrã é imediatamente fisiológica⁶⁶⁸.

III.2. IMAGENS CRISTALINAS

A imagem-cristal é um conceito criado por Deleuze a partir de imagens cinematográficas, a partir de um “ponto de indiscernibilidade” ou do “mais pequeno círculo” entre actual e virtual, mas também entre real e imaginário, percepção e lembrança, presente e passado. Deste modo, o actual e o virtual são dois elementos distintos mas indiscernível cujo “resultado” (sempre no limite), o cristal, é um ponto *físico*⁶⁶⁹, não uma abstracção.

O actual e o virtual correspondem ao carácter *objectivo* de certas imagens, “duplas por natureza”. Assim, opsignos e sonsignos são, neste segundo regime das imagens cinematográficas, as imagens actuais sem prolongamento sensório-motor, ou seja, imagens ópticas e sonoras puras que expõem directamente o tempo. “O opsigno encontra o seu verdadeiro elemento genético quando a imagem óptica actual se cristaliza com a *sua própria* imagem virtual, no mais pequeno circuito interno.”⁶⁷⁰ A imagem-cristal é assim um signo especial: a imagem-tempo destaca-se como o tipo de signo que revela a temporalidade pura, isto é, que mostra a *cisão* que o Tempo é, a *dobra* temporal entre passado e presente. Encontramos neste tipo de imagem o

⁶⁶⁸ IT 206: « (...) c'est cela, l'onde de choc ou la vibration nerveuse, telle qu'on ne peut plus dire « je vois, j'entends », mais JE SENS, « sensation totalement physiologique » ».

⁶⁶⁹ IT 94.

⁶⁷⁰ IT 93: « L'opsigne trouve son véritable élément génétique quand l'image optique actuelle cristallise avec *sa propre* image virtuelle, sur le petit circuit intérieur. » [Tradução pessoal]

processo inverso da actualização do virtual – o processo de *cristalização* do actual⁶⁷¹. Deleuze só começa a empregar o termo *cristalização*, enquanto conceito oposto à actualização do virtual, mais tardiamente com os escritos de cinema. É em *A Imagem-tempo* que surge, pela primeira vez, o conceito de *imagem-cristal*, conceito tardio no seu *corpus* filosófico mas, simultaneamente, síntese do seu pensamento⁶⁷². De algum modo, este conceito vem expressar uma ideia que Deleuze perseguia desde os anos 60 – a de que apenas a *arte* poderia restituir e reencontrar o tempo perdido.

Ora o mundo da Arte é o mundo máximo dos signos; e estes signos enquanto *desmaterializados* encontram o seu sentido numa ideia essencial. (...) Deste modo, compreendemos que os signos sensíveis reenviam *já* para uma ideia essencial que se encarna no seu sentido material. Mas, sem a Arte não o teríamos compreendido.⁶⁷³

Assim, a “imagem-cristal” nasce na filosofia deleuziana como um conceito criado *entre* cinema e filosofia e revela o trabalho *conjunto* das duas disciplinas concretizando o ambicionado projecto deleuziano de não se limitar a aplicar uma filosofia ao cinema (como segunda instância ou “Filosofia de X”) mas ir directamente quer da filosofia ao cinema, quer do cinema à filosofia⁶⁷⁴.

Por um lado, a imagem-cristal alude a um determinado tipo de imagem cinematográfica, analisada (e criada) por Deleuze *a partir* dos casos cinematográficos – de *Crin blanc* (1953), filme de Albert Lamorisse, quando um rapaz passeia com o seu cavalo numa praia, à beira-mar, vemos o seu reflexo espelhado na água; ou dos filmes de Orson Welles: em *O Mundo a seus pés* (*Citizen Kane*, 1941), quando Kane passa entre dois espelhos que se encontram diante um do outro, ou em *A Dama de Xangai*

⁶⁷¹ Para mantermos a terminologia deleuziana, evitaremos o uso de “virtualização” que, como vimos, poderá ter, numa leitura imediata, conotações com “irrealidade” ou “desrealização”, termos que não se aplicam a uma ontologia do virtual.

⁶⁷² Segundo François Zourabichvili, « ce concept, l'un des derniers de Deleuze, présente la difficulté de condenser à peu près toute sa philosophie », cf. François ZOURABICHVILLI, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses Édition, 2003, p. 20. O conceito de “cristalização” aparece em IT 93, IT 100 e também no texto « L'actuel et le virtuel », D 183-184.

⁶⁷³ PS 21: « Or le monde de l'Art est le monde ultime des signes ; et ces signes, comme *dématérialisés*, trouvent leur sens dans une essence idéale. (...) Alors, nous comprenons que les signes sensibles renvoyaient *déjà* à une essence idéale qui s'incarnait dans leur sens matériel. Mais sans l'Art nous n'aurions pas pu le comprendre. » [Tradução pessoal, itálicos no original]

⁶⁷⁴ DRF 263-264.

(*The Lady from Shanghai*, 1947), onde encontramos este tipo de imagem num estado *mais puro*, porque multiplicado, na cena do parque de diversões, onde as personagens, (Rita Hayworth) e (Orson Welles), se encontram num infinito jogo de reflexos, em espelhos que se multiplicam e que são quebrados sucessivamente transferindo, à vez, o carácter de virtual e de actual de cada imagem⁶⁷⁵.

Mas, por outro lado, e simultaneamente, a imagem-cristal é também uma práxis filosófica, isto é, também diz respeito a um tipo de conceito filosófico que exprime o processo de cristalização do actual (processo inverso ao da actualização do virtual) e que por isso tem o seu papel no movimento interno do pensamento deleuziano. Isto é, o conceito de imagem-cristal, nascido a partir das imagens cinematográficas, supera, em larga medida, a circunscrição a um domínio teórico, semiótico, definido como “um determinado tipo de imagem cinematográfica”. Neste sentido, uma imagem-cristal terá as suas raízes ontológicas em domínios tão diferentes quanto a lógica, a política, a estética ou a física.

Numa imagem-cristal, a imagem actual está sempre acompanhada pela *sua* imagem virtual (como num reflexo num espelho) de uma forma dupla, simétrica. Imaginemos o movimento de libertação e independência da imagem reflectida em simultâneo ao movimento de captura do objecto que surge reflectido (como em *A Dama de Xangai*).

Há também coalescência e cisão, ou melhor, oscilação, uma troca perpétua entre o objecto actual e a sua imagem virtual: a imagem virtual não deixa de devir actual como num espelho que se apropria da personagem, que a engole, e não lhe deixa senão uma virtualidade, como acontece em *A Dama de Shanghai*.⁶⁷⁶

Deleuze vai sintetizar no cristalino a permuta entre o visível e o invisível, entre o límpido e o opaco, isto é, na cristalização da imagem actual (diferente do processo

⁶⁷⁵ IT 95.

⁶⁷⁶ D 183: « Aussi y a-t-il coalescence et scission, ou plutôt oscillation, perpétuel échange entre l’objet actuel et son image virtuelle: l’image virtuelle ne cesse de devenir actuelle, comme dans un miroir qui s’empare du personnage, l’engouffre, et ne lui laisse plus à son tour qu’une virtualité, à la manière de *La Dame de Shanghai*. » [Tradução pessoal]

de virtualização ou desrealização) há uma mudança, uma troca: o actual, límpido, visível, *devém* opaco e invisível, tenebroso, ao passo que quando a imagem virtual *devém* actual ela torna-se visível, límpida e luminosa. Entre as duas imagens, actual e virtual, forma-se um circuito de *coalescência*, uma imagem dupla, que é o ponto indiscernível que compõe a imagem-cristal: ou seja, forma-se uma imagem *biface* actual e virtual. A cristalização do actual, através da relação inerente com o seu virtual, mantém viva a *tensão* ou *vibração* entre actual e virtual, não solidifica esta relação num movimento unidireccional: o movimento é recíproco, de reversibilidade, e por ser recíproco, não tem fim.

A imagem-cristal é, para Deleuze, uma imagem biface *temporal*. Quando falamos de imagens mútuas, imagens coalescentes, falamos de imagens-tempo no sentido bergsoniano de um “abismo do tempo”⁶⁷⁷: o actual corresponde sempre a um presente tal como o virtual a um passado. Assim, as sínteses temporais de *Diferença e Repetição* e de *Matéria e Memória*⁶⁷⁸ encontram no cristal uma exposição mais viva dos paradoxos envolvidos. Enquanto ponto de encontro entre percepção actual (presente) e lembrança virtual (passado), a imagem-cristal não tem um prolongamento sensório-motor mas prolonga-se no passado transcendental. A imagem-cristal é a imagem-tempo directa que não decorre do movimento entre planos (provocado pela montagem) como acontece na imagem-movimento, mas é ela própria movimento, circuito de vaivém entre virtual e actual.

A distinção virtual e actual corresponderá à cisão fundamental do Tempo, quando o tempo avança, diferenciando-se segundo duas grandes vias: por um lado, a passagem do presente e, por outro, a conservação do passado. Se o presente é entendido como o actual, como o dado variável medido através de um tempo contínuo, isto é, por um movimento concebido numa só direcção, por *esgotamento* do presente que passa (para o futuro), é no virtual que o passado se conserva. Mas o virtual é aqui uma dimensão do tempo mais breve que o presente que passa, dimensão que marcará o seu carácter *efémero*. O mais breve, isto é, a sua

⁶⁷⁷ IT 105.

⁶⁷⁸ Isto é: síntese passiva e originária da aquisição de um hábito; a síntese activa da memória e síntese passiva e transcendental enquanto passado puro *a priori*.

efemeridade, volta no mais pequeno instante seguinte reenviando desse modo para uma nova mudança de direcção.

O tempo mais pequeno que o mínimo de tempo contínuo pensável numa direcção é também o tempo mais longo, mais longo que o máximo de tempo contínuo pensável em todas as direcções. O presente passa (à sua escala) ao passo que o efémero conserva e se conserva (à sua [escala]).⁶⁷⁹

Deste modo, a instabilidade interna no conceito de cristal em Deleuze ganha contornos filosóficos distintos do conceito de cristal nas ciências exactas. O movimento entre a imagem actual e a *sua* imagem virtual levam-nos a um ponto de indiscernibilidade da imagem biface, ou seja, levam-nos ao mais pequeno circuito *pensável*. Quer isto dizer que, se no processo de actualização, virtual e actual se distinguem, na cristalização eles tornam-se indiscerníveis de um modo reversível.

Como consequência, Deleuze identificará a imagem-movimento a um regime orgânico e a imagem-tempo a um regime cristalino⁶⁸⁰. No regime orgânico, o modelo ou objecto representado é tido como independente e autónomo da imagem que o representa, como uma realidade pré-existente à expressão. No regime cristalino, é a própria imagem que é tomada como independente e autónoma de um objecto, isto é, a imagem é tomada como centro de criação, multiplicação, permuta ontológica, e por isso mesmo, sem prolongamento em situações sensório-motoras. Se as formas orgânicas são pautadas por códigos narrativos estabelecidos, dominantes, pelas regras da continuidade espacial e temporal e pela verosimilhança reunidas pelo trabalho da montagem (invisível, por vezes) através da qual sonho e lembrança são representados como momentos de descontinuidade espaço-temporal, as cristalinas tendem para a abstracção, isto é, para um afastamento das formas naturais da representação figurativa. Porém, esta descrição tem mais a ver com a procura de um novo território

⁶⁷⁹ D 184-185: « Le temps plus petit que le minimum de temps continu pensable en une direction est aussi le plus long temps, plus long que le maximum de temps continu pensable dans toutes les directions. Le présent passe (à son échelle), tandis que l'éphémère conserve et se conserve (à la sienne). » [Tradução pessoal]

⁶⁸⁰ IT capítulo 6. Deleuze toma como ponto de partida a distinção feita por Wilhelm Worringer entre os regimes orgânico e cristalino que caracterizam a arte figurativa e a arte abstracta. Para um desenvolvimento da influência de Worringer ver, por exemplo, Christine BUCI-GLUKSMANN, *La folie du voir*, pp. 205-210.

cinematográfico do que com a mera separação histórica dos regimes: a questão é o que pode a imagem-tempo ainda contribuir filosoficamente para uma “nova e incógnita terra”⁶⁸¹.

O novo território cinematográfico permite não tanto o distanciamento das formas figurativas, mas antes uma aproximação da génese do tempo. Tal como acontece nos devires da figura em Bacon, cria uma zona de indiscernibilidade ou *indecidibilidade* entre Homem e animal⁶⁸² introduzindo desse modo tempo *no* quadro, isto é, a complexidade de variações de texturas e cores nos quadros introduz o paradoxo ontológico de uma “presença *temporária e provisória*”⁶⁸³.

Assim, Deleuze divide a imagem-tempo, enquanto imagem directa do tempo, em duas categorias: uma da *ordem* do tempo e outra da *série* do tempo. A primeira categoria relaciona-se, por seu lado com duas outras imagens, cristalinas, que mostram a cisão do tempo: a coexistência de lençóis do passado (ou dilatação temporal) de um passado virtual – o passado que coexiste com o presente que é, como em *O Mundo a seus pés*, e a simultaneidade de pontas do presente (ou contracção temporal), como em *O último ano em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) dos presentes desactualizados – o presente do passado, presente do presente e presente do futuro (correspondentes ao quarto comentário a Bergson). O cristal revela que a razão de ser do tempo está na sua diferenciação, do presente que passa e do passado que se conserva: o cristal será como que uma *ratio cognoscendi* do tempo tal como o tempo será a sua *ratio essendi*⁶⁸⁴. Do ponto de vista ontológico, esta imagem é tempo puro, ou seja, é a coalescência de passado, presente e futuro; este tempo aparece directamente nas pontas do presente e nos lençóis do passado que se expressam em dois signos cinematográficos concretos: *Rosebud* e *Marienbad*.

⁶⁸¹ DR 177.

⁶⁸² FB 28.

⁶⁸³ FB. 50.

⁶⁸⁴ IT 129.

III.2.1. O CARÁCTER INVOCÁVEL DE ROSEBUD

Uma imagem directa do tempo, liberta dos constrangimentos da montagem e do movimento, opõe-se a uma narrativa verídica que segue as ligações lógicas espaço-temporais, segundo um regime temporal cronológico. As diversas regiões de passado, circuitos de lembrança pura mais ou menos dilatados, mais ou menos afastados do presente actual, não se sucedem, mas coexistem no passado transcendental, tal como Bergson exemplificara pelo esquema do cone invertido. No contínuo temporal da *durée* bergsoniana, o passado corresponde à temporalidade.

Deste modo, o conceito de *profundidade de campo* nos planos cinematográficos torna-se, na leitura deleuziana, numa categoria *temporal* e não espacial. O modo como Orson Welles utiliza, narrativa e tecnicamente, a profundidade de campo em *O Mundo a seus pés* é disso exemplo – como uma *abertura para dimensões do passado*. Neste tipo de imagem, o tempo está fora dos seus eixos, ou seja, tornou-se independente do movimento. *O Mundo a seus pés* principia com o anúncio da morte de Charles Foster Kane e com o enigma da última palavra que dissera em vida, Rosebud. A procura de um significado para “Rosebud” é feita através de evocações do seu passado, de regiões de passado que, apesar de seguirem uma sequência cronológica, poderiam ser relacionadas de outro modo pois são coexistentes entre si. Recorrendo aos *flashbacks*, vamos conhecendo o seu passado de uma forma sucessiva mas segundo o ponto de vista da cronologia dos *antigos presentes*. Nenhuma imagem-memória nem nenhuma imagem-actual podem dar a conhecer o significado de Rosebud, o elemento propulsor da vida de Kane – Rosebud, nome inscrito no trenó com que brincava durante a sua infância, materializa-se na bola de vidro que Kane deixa cair no fim do filme/da vida – tornando-se matéria expressiva do *invocável*, a *imanência* ou toda uma vida; é um acontecimento que implica a coexistência das várias regiões de passado⁶⁸⁵. Ela permanece uma peça perdida no puzzle da sua vida, como uma das personagens afirma no fim – não o objecto em si (o

⁶⁸⁵ IT 131: « L'événement ne se confond plus avec l'espace qui lui sert de lieu, ni avec l'actuel présent qui passe. »

trenó) mas *um mundo* (a infância representada no cenário do globo de neve). Deleuze compara Orson Welles a Nietzsche: não há um mundo verdadeiro e, caso existisse, seria *invocável*, inacessível, logo, desnecessário⁶⁸⁶.

As imagens-lembranças que se procuram mostrar seguem duas direcções: o campo/contra-campo é usado na sucessão de antigos presentes (isto é, do quotidiano de Kane, dos seus hábitos, sempre em planos breves) ao passo que através da profundidade de campo há a abertura para uma outra temporalidade, para as regiões do passado. Na construção da profundidade de campo por Orson Welles não há apenas a reunião de uma forma harmoniosa, do alargamento de possibilidades do conjunto entre os elementos em primeiro plano com os elementos em segundo plano (como acontece, por exemplo, em *Sangue do meu sangue* (2011) realizado por João Canijo através da divisão do plano em duas cenas, lado a lado ou com diferenças significativas entre o primeiro e o segundo plano mas sempre de um modo simultâneo, ordenado mas sem comunicação) mas antes uma linha *diagonal* que atravessa o plano. Isto é, há uma interacção entre a linha horizontal e a linha vertical do plano: por exemplo, na cena em que Susan Kane (Dorothy Comingore) se tenta suicidar, Kane entra no plano através de uma porta localizada num pequeno ponto afastado, Susan permanece no meio do plano, na obscuridade, e, em primeiro plano, surge o copo. Neste caso, num só plano podemos distinguir três dimensões espaço-temporais distintas mas que compõem uma narrativa conjunta na qual a directriz espacial espelha o encadeamento temporal.

No conceito de imagem-cristal, Deleuze reúne os termos paradoxais afirmando que todo acontecimento actual e virtual é uma imagem-cristal; é um acontecimento biface, com um lado actual e outro lado virtual. A estas imagens-tempo fundadas no passado, corresponde o esquema do cone invertido, o passado não se conserva na nossa memória, como lembranças de um passado vivido, mas conserva-se no tempo. Assim, um tempo não-cronológico constitui-se pela *pré-existência* de um passado em geral, pela *coexistência* de lençóis do passado e pela existência de um presente que contrai o passado que é. *O Mundo a seus pés*, segundo Deleuze, “o primeiro grande filme de um cinema do tempo”, é o filme que revela este tempo não-cronológico – de

⁶⁸⁶ IT 179.

um passado em geral que preexiste, de lençóis do passado que coexistem, do presente contraído que existe.

III.2.2. MARIENBAD, INEXPLICÁVEL E INDECIDÍVEL

Todavia, impõe-se agora o movimento inverso: da contracção máxima entre o actual e o virtual, quando os círculos de passado se comprimem, quando o virtual se aproxima do actual a um ponto indiscernível. A segunda imagem-tempo directa corresponde assim à simultaneidade de *pontas* do presente, de um “presente eterno” no sentido em que Santo Agostinho se referia a um presente do presente, presente do passado e presente do futuro. Esta simultaneidade de instantes presentes difere de uma compreensão da temporalidade como sucessão de presentes idênticos e homogêneos, um ponto de vista que não explica nem a passagem do tempo, nem a temporalidade da imagem-cristal envolvida num tipo de circuito temporal mais reduzido.

O cristal é a imagem-limite, “uma linha de fuga ou de fluxo”, nos limites da percepção, de uma concepção de temporalidade que sublinha a cisão ou a dobra temporal entre um passado que já não é e um presente que ainda não foi. Esta cisão *não pode senão ser pensada*, escapa aos limites da percepção: compreende, deste modo, um ponto indiscernível. Tal como o passado se distingue das imagens-lembrança que o actualizam numa consciência, assim também o presente difere da sua própria imagem-actual. O *acontecimento* não equivale ao espaço ocupado nem ao presente que passa porquanto, não há equivalência entre a homogeneidade espacial e o tempo heterogêneo.

O presente vale por todo o tempo – como pontas desactualizadas e simultâneas do presente. Este é o carácter inexplicável e indecidível da temporalidade: a simultaneidade dos três tipos de presente tal como surge apresentada em *O último*

ano em *Marienbad*. Às diferentes personagens (X, A e M) são atribuídos diferentes momentos presentes criando, desse modo, séries possíveis em universos impossíveis. O facto de *todos* os pontos de vista das diferentes personagens do filme serem possíveis não destrói a narrativa, antes parece renová-la. A impossibilidade do mundo não corresponderá, neste filme de Alain Resnais, a um domínio da imaginação ou da mentira de uma das personagens; essa impossibilidade também não consistirá na compreensão do carácter multiplicado dos pontos de vista, de acordo com o fim de um conceito de verdade que lhes fosse orientador, ou seja, como referência ao subjectivismo ou relativismo puro.

Contudo, segundo Deleuze, se o filme realizado por Alain Resnais mantém o carácter de continuidade da realidade, da topologia do acontecimento (em *Marienbad*), o argumento escrito por Alain Robbe-Grillet destaca a simultaneidade de presentes eternos desactualizados. Deste modo, é possível que diferentes pontos de vista sobre o acontecimento *coexistam*: o acontecimento é vivido por A (X ou M) como presente-passado e por X (A ou M) como presente-futuro⁶⁸⁷. Esta coexistência de diferentes pontos de vista que não se anulam, que pertencem a diferentes dimensões do presente, dá um outro valor (de verdade) à narrativa. Assim, a principal oposição entre argumentista e realizador não ocorre entre os conceitos de imaginação e realidade (do ponto de vista da verdade) mas acontece, segundo Deleuze, a nível temporal. Ou seja, o filme realizado por Resnais com argumento de Robbe-Grillet corresponde a dois pontos de vista distintos, à partida incompatíveis mas com um resultado coerente: se Deleuze identifica Resnais com a dilatação temporal para diferentes regiões do passado, para diferentes camadas de imagem-memória – o *indecidível* –, identifica, pelo contrário, Robbe-Grillet com os presentes desactualizados – o *inexplicável*⁶⁸⁸. No entanto, ambos encontram-se num terceiro nível: do tempo, respectivamente, pelo papel masculino de X, personagem que procura envolver a mulher A por memórias, e pelo papel feminino de A, cativa nos diversos presentes.

Deste modo, Resnais e Robbe-Grillet representam neste filme a conjugação dos dois tipos de imagem-tempo: “Já não é apenas o *dever indescernível* de imagens

⁶⁸⁷ IT 133.

⁶⁸⁸ IT 237.

distintas, são *alternativas indecíveis* entre círculos do passado, são *diferenças inextricáveis* entre pontas do presente”⁶⁸⁹. Robbe-Grillet defende um filme que não fosse dirigido senão à sensibilidade do espectador: quando procura reconstituir um “esquema cartesiano”, o mais linear e racional possível, torna o filme incompreensível; se, pelo contrário, se deixar conduzir pelas imagens, pela voz encantatória, pela música, aproximará o filme da vida afectiva⁶⁹⁰. A estrutura do cinema clássico, das regras de montagem e de argumento, não acompanham a velocidade (mais rápida ou mais lenta) da mente do espectador⁶⁹¹.

Deleuze aproxima os critérios literários seguidos pelo *nouveau roman* das novas correntes cinematográficas, desde o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague*, ao novo cinema alemão e americano, movimentos que pretendem abandonar a arte cinematográfica do esquema sensório-motor⁶⁹². Em primeiro lugar, o *nouveau roman* revela-se como um novo olhar sobre a realidade sem que pretenda ser, no entanto, um olhar onisciente, que acompanhe todas as conexões e ligações entre imagens do tipo acção-reacção. É o novo olhar que consome tempo na observação. O que as imagens nos dão a ver é uma parte da realidade; na verdade, o olhar encontra nas imagens, memórias, sonhos e lembranças elementos que enriquecem a própria percepção.

Ao pretender a recuperação de memórias e de sonhos, ao abandonar a pura objectividade em prol das imagens ópticas e sonoras puras, parece não haver lugar para a acção. Por este motivo, as personagens encontram-se em situações sem sentido; vagueiam, caminham ou conduzem pela cidade sem fito aparente, sem que se lhes seja retirado uma acção. Esta atitude de observação, de imagens ópticas e sonoras puras, não deve ser confundida com uma atitude de desinteresse perante as situações, por vezes no limite do tolerável, por vezes fantasmagóricas ou hipnotizantes mas não numa atitude anestesiada. Justamente por serem situações intoleráveis,

⁶⁸⁹ IT 137: « ce n'est plus seulement le *devenir indiscernable* d'images distinctes, ce sont des *alternatives indécidables* entre des cercles de passé, des *différences inextricables* entre des pointes de présent. » [Tradução pessoal, em itálico no original]

⁶⁹⁰ Alain ROBBE-GRILLET, *L'année dernière à Marienbad*, Paris, Les éditions de Minuit, 1961, pp. 17-18.

⁶⁹¹ Ibidem, p. 10: « Sa démarche est plus variée, plus riche et moins rassurante: il sauté des passages, il enregistre avec précision des éléments 'sans importance', il se répète, il revient en arrière. »

⁶⁹² Gilles DELEUZE, « Bergson, propositions sur le cinéma », Université Paris 8, Vincennes–Saint Denis, 18/05/1983.

incompreensíveis, inexplicáveis, é que impedem uma acção por parte do observador. Por último, esta nova forma de fazer arte não pretende ser coerente com o realismo social. Recusando os clichés, a facilidade em se ser compreendido e a manipulação das reacções do leitor ou do espectador, este movimento artístico pretende a criação do novo até ao extremo do pensável. *O último ano em Marienbad* é, portanto, um filme sobre imagens mentais, na relação entre a memória e o passado: nele o tempo está “fora dos eixos”, ou seja, o passado recupera o presente que foi e coexiste, simultaneamente, com presente actual que o marca como passado. Se no filme de Orson Welles, segundo Deleuze, o passado, enquanto lembrança virtual, não poderia ser actualizado enquanto imagem-memória da personagem pois Kane encontrava-se morto, no filme de Alain Resnais não há apenas uma só personagem que pudesse actualizar uma lembrança, não há partilha das regiões do passado; ou seja, a única personagem parece ser o *Pensamento*⁶⁹³.

O carácter *mise en abîme* deste filme restitui a disjunção entre o que não pode senão ser sentido e o que não pode senão ser pensado. Tal como *A Mulher que Viveu Duas Vezes* de Alfred Hitchcock, também *O último ano em Marienbad* é construído segundo este processo de reflexividade e auto-representação presente nos quadros que reproduzem o próprio hotel e jardins onde se encontram, nos inúmeros espelhos que reflectem e dilatam o carácter labiríntico do hotel, bem como na peça de teatro representada. De modo semelhante à imagem-cerebral criada pelo Hotel Overlook e jardins envolventes em *Shining* de Stanley Kubrick, há a exposição da relação interior-exterior ou entre racional-irracional entendida como “membrana”, como não-lugar cerebral⁶⁹⁴. O movimento entre filosofia e cinema surge na visualização das funções mentais, dos processos de pensamento (não por alegorias ou metáforas como acontecia em Eisenstein, isto é, de um modo indirecto através da montagem) mas na criação de tempo puro em articulação directa com a narrativa. As personagens duvidam, negam, esquecem-se, dissuadem e persuadem, são como que meras construções ou incorporações desses actos mentais segundo um ponto de vista cartesiano (duvidar, negar, esquecer, dissuadir, persuadir, etc.). Neste sentido, a

⁶⁹³ IT 159.

⁶⁹⁴ Enrico GHEZZI, *Stanley Kubrick*, p. 47.

relação entre as diversas personagens resume-se à persuasão e indução⁶⁹⁵, ou seja, aos diversos actos do pensamento: X, A e M não têm existência para lá dos limites do hotel e dos jardins. Deleuze compara os realizadores de cinema aos pensadores e filósofos com a particularidade de pensarem por imagens-movimento e imagens-tempo em vez de pensarem por conceitos (exclusivos do trabalho filosófico) e é neste sentido que Alain Resnais é considerado um dos realizadores mais reflexivos:

Quando dizemos que as personagens de Resnais são filósofos, certamente não queremos dizer que essas personagens falem de filosofia, nem que Resnais “aplique” no cinema as ideias filosóficas, mas que ele inventa um cinema da filosofia, um cinema do pensamento, bastante inovador na história da filosofia.⁶⁹⁶

Para Deleuze, há uma nova imagem, um novo modo de pensar em Alain Resnais que se manifestou na invenção de um cinema da filosofia, num *cinema de ideias*.

III.3. A IMAGEM-CRISTAL, UMA ONTOLOGIA DO VIRTUAL

O que nos diz a ontologia do virtual de Gilles Deleuze sobre a realidade? Em primeiro lugar, que não há uma origem apodíctica, isto é, Deleuze não procura o momento zero da génese dos acontecimentos mas descreve, ao invés, uma realidade

⁶⁹⁵ Alain ROBBE-GRILLET, *L'année dernière à Marienbad*, p. 12: « Tout le film est en effet l'histoire d'une persuasion : il s'agit d'une réalité que les héros crée par sa propre vision, par sa propre parole. Et si son obstination, sa conviction secrète, finissent par l'emporter, c'est au milieu de quel dédale de fausses pistes, de variantes, d'échecs, de reprises ! »

⁶⁹⁶ IT 271-272: « Quand nous disons que les personnages de Resnais sont des philosophes, nous ne voulons certes pas dire que ces personnages parlent de philosophie, ni que Resnais « applique » au cinéma des idées philosophiques, mais qu'il invente un cinéma de philosophie, un cinéma de la pensée, tout à fait nouveau dans l'histoire du cinéma, tout à fait vivant dans l'histoire de la philosophie, constituant avec ses collaborateurs irremplaçables une rare noce entre la philosophie et le cinéma. » [Tradução pessoal]

entendida através de processos de diferenciação distintos da mera negação ou contradição: a Ideia é representada pela diferença, por *dx* e não por *não-A* (sendo que o diferente é sempre original e primeiro ao passo que o negativo é derivado e representado). Em segundo lugar, que estes processos de diferenciação (seja na individuação ou na singularização), ao não terem um ponto-zero, acompanham os próprios movimentos do universo, o fluxo constante mas efémero, móvel, de entes e estados, ou seja, no pensamento de Deleuze, ontologia é sinónimo de um movimento real entre virtual e actual, entre o actual e o seu virtual. Ou seja, ontologia é sinónimo de relação, encontro e devir. Por último, esta carência de uma fundação ontológica universal e apodíctica refere-se ao estatuto ontológico dos entes naturais mas também das obras de arte – ambos partilham uma natureza autopoietica.

De algum modo, o plano caótico de onde surgem permanece presente, em tensão, quer na dramatização das Ideias (em que estas permanecem irresolúveis) quer na estética (na qual a intensidade que anima as obras é de igual carácter). Qualquer obra de arte tem uma natureza incompleta, aberta, apresentando uma fissura impreenchível, indispensável – segundo uma ontologia do virtual como composição (e não determinação) entre os elementos.

No circuito constante que se cria entre virtual e actual, o grau de necessidade dos entes surge, paradoxalmente, do carácter *contingente* e *ocasional* do acontecimento aqui e agora. A ontologia deleuziana de raízes bergsonianas define o universo como imagem-movimento, ou seja, as nossas percepções (visuais) dizem respeito a imagens que não são estáticas nem meras representações: o próprio universo é, neste sentido, imagem-em-movimento, apenas imagens num fluxo infinito de acções-reacções, movimento entre imagens e entre os diversos elementos que compõem essas imagens.

É-nos agora mais claro que possamos indicar as análises sobre o cinema em *A Imagem-movimento* e *A Imagem-tempo* como paralelas às considerações ontológicas elaboradas em *Diferença e Repetição*: as imagens (do mundo, do cinema) como imediatamente imagens-movimento através de uma ontologia que expõe não apenas a actualização do virtual, mas também o inverso, de uma cristalização do actual. Os livros sobre cinema desenvolvem as preocupações filosóficas relativamente a uma

filosofia do tempo já exploradas no texto de 1968: por exemplo, como é que o presente passa? A *filosofia-cinema* torna-se, assim, paralela a uma *ontologia*. Neste sentido, a imagem-cristal – ou a descrição cristalina – surge como uma imagem-pensamento que condensa a noo-ontologia deleuziana de tal modo que identificamos, justamente, no conceito de imagem-cristal o elemento noo-onto-cinematográfico de uma *filosofia-cinema*.

Se, segundo *Diferença e Repetição*, principiámos por analisar a relação entre virtual e actual através da actualização do virtual, através do complexo processo de diferenciação, destacamos agora a outra face desta ontologia do virtual, da cristalização do actual. A cristalização ocorre num determinado tipo de imagens-tempo, na imagem-cristal. Este mais pequeno circuito entre virtual e actual será a *base* dos circuitos mais largos de imagens virtuais que cristalizam as imagens actuais. Ou seja, compreendemos agora que a base destes movimentos ou circuitos mais largos é, *ela própria*, um circuito, uma *relação* ou uma movimentação entre actual e virtual. Esta cristalização da imagem actual (como um espelho, fotografia ou postal que “anima” a realidade) segue o duplo movimento de *libertação* e *captura*⁶⁹⁷ tal como é desenvolvido por Deleuze em “O actual e o virtual”.

Uma ontologia do virtual baseia-se assim num ponto físico, objectivo, mas que mantém activa (em movimento) a base relacional entre virtual e actual. Por isso mesmo, dentre os diversos tipos de imagens-tempo, a imagem-cristal destaca-se enquanto a imagem-tempo directa que mostra, *num só plano*, a cisão temporal entre passado, presente e futuro, a própria génese do tempo. Neste sentido, é uma imagem biface temporal que *desdobra* o presente em duas direcções *heterogéneas*, para o futuro e para o passado⁶⁹⁸.

O facto de a imagem-cristal ser uma imagem temporal biface origina, segundo Deleuze, dois problemas: um, *estrutural*, respeitante ao objecto actual e à *sua* imagem virtual no sentido em que constituem uma estrutura cristalina; outro, *genético*, respeitante à formação destas mesmas estruturas. Contudo, a formação cristalina descrita como permuta entre actual e virtual não é possível senão num universo

⁶⁹⁷ IT 93: « Suivant un double mouvement de libération et de capture. »

⁶⁹⁸ IT 108-109.

cristalizável, isto é, num plano que ontologicamente esteja disponível a aceitar as forças e as velocidades envolvidas no processo estrutural (num ponto de vista de indiferença ontológica, aceitando as determinações actuais).

A imagem actual deve ter “uma estrutura virtualmente cristalizável”⁶⁹⁹, um lado empírico transcendental cristalizável. Deste modo, o circuito mínimo corresponderá ao mais pequeno gérmen cristalino que difere, no entanto, do que poderia ser considerado como um possível ponto-zero: enquanto gérmen, não existe senão na dobra virtual-actual, passado-presente; não existe senão através da relação simétrica do actual com o seu virtual. É, segundo este ponto de vista, o limite ideal e físico do impensável, do invocável, do indecível ou mesmo do inexplicável. Por este motivo, a imagem-cristal mostra o fundamental de uma imagem-tempo directa, isto é, o desdobramento a cada momento do presente em direcções heterogéneas, para o passado e futuro; a cristalização do actual enquanto presente que é presente por ser já/desde logo passado. O passado não é um momento temporal posterior ao presente que foi, mas simultâneo ao presente que é actual.

As imagens virtuais cristalizam imagens actuais que são naturalmente cristalizáveis, ou seja, os circuitos entre virtual e actual não nos reportam apenas a esse vai e vem entre virtual e actual mas às *séries* repetidas entre o actual e o *seu* virtual. Ou seja, neste processo inverso da actualização, a imagem virtual age sobre a sua imagem actual, mantém as séries que se criam em aberto através da sua *acção* de cristalizar o actual. Enquanto conceito, a imagem-cristal corresponde a um *acontecimento*, à realidade actual *do* virtual, nas palavras de Christine Buci-Gluksmann, “o plano cristalino é o modelo do acontecimento enquanto plano de imanência”⁷⁰⁰. A partir deste eixo, a imagem-cristal, podemos centrar a questão deleuziana relacionada com a formação (de uma ideia, do mundo, de uma obra de arte) numa estrutura ontológica binária, recíproca, reversível, da relação que se estabelece entre virtual e actual.

Do ponto de vista ontológico, a génese é um processo que não ocorre entre estados actuais (que se encontram empiricamente fechados) ou singularidades, ou

⁶⁹⁹ IT 100.

⁷⁰⁰ Christine BUCI-GLUKSMANN, *La folie du voir*, p. 212: « le plan cristallin est le modèle de l'événement comme plan d'immanence. » [Tradução pessoal]

seja, a génese não é a passagem ou o desenvolvimento de um estado actual para um outro estado actual, mas ocorre entre o virtual e o actual (definindo “acontecimento” na acepção deleuziana). É justamente neste sentido, na interferência de algo diferente do estado actual mas que não perde a sua natureza virtual, que o princípio ontológico da imagem-cristal é o da *indiferença*⁷⁰¹.

Como já vimos com Henri Bergson, todo o presente passa ao ser uma contracção mínima, um mínimo circuito virtual-actual. Todas as imagens do mundo executam a duplicação da sua existência numa realidade actual e virtual e, sendo biface, constituem-se como duplas, virtual e actual, passado e presente. Assim, a dilatação dos circuitos que circundam os limites das franjas de uma imagem actual corresponde ao seu envolvimento por imagens-sonho e lembrança sempre reportadas ao passado transcendental de tal modo que, ao mais alto nível da memória corresponderá, inversamente, o mais profundo horizonte de realidade.

Procuramos o movimento inverso – “Contracter a imagem em vez de a dilatar. Procurar o mais pequeno circuito que seja o limite interior de todos os outros e que liga a imagem actual a um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo ou mesmo simultâneo”⁷⁰² –, isto é, procuramos a concentração máxima no mínimo circuito, aquilo que, para Deleuze é a verdadeira inovação de Bergson: a memória-concentração⁷⁰³. O *mais pequeno circuito* será o limite interior a todos os diversos circuitos mais alargados, sustentando o envolvimento da imagem actual num movimento centrípeto das franjas que a limitam.

O mínimo circuito, ou máxima contracção temporal, da imagem é um ponto físico, de uma relação entre actual e virtual, elementos que permanecem distintos mas de um modo indiscernível. No mais pequeno circuito da contracção no actual presente, a imagem actual é contemporânea da sua cristalização: a dilatação e a contracção são movimentos temporais. Esta estrutura ontológica alicerçada no virtual obriga o tempo a um desdobramento *permanente*, porém de carácter *efémero*, entre passado e presente. É justamente esta cisão primordial que vemos na imagem-cristal de acordo

⁷⁰¹ Ibidem, p. 212.

⁷⁰² IT 92: « Contracter l’image, au lieu de la dilater. Chercher le plus petit circuit qui fonctionne comme limite intérieure de tous les autres, et qui accole l’image actuelle à une sorte de double immédiat, symétrique, consécutif ou même simultané. » [Tradução pessoal]

⁷⁰³ ID 38.

com as duas primeiras imagens-tempo: imagem actual do presente que passa (pontas do presente) e imagem virtual do passado que se conserva (lençóis do passado)⁷⁰⁴. O cristal é assim tanto o gérmen como a estrutura; ou seja, o mais pequeno circuito entra em diálogo com o maior circuito, das imagens-lembrança ou das imagens-sonho (camadas bergsonianas) tal como os circuitos, mais ou menos alargados, correspondem a regiões do passado virtual que podem ser, a qualquer momento, reavivados no presente actual.

Cristalizar é, deste modo, o processo genético do *nascimento do tempo* – da criação de tempo em imagens, da “fundação do tempo”⁷⁰⁵ ou a “máquina do tempo” segundo a expressão de David Rodowick. E, como génese do tempo, a imagem-cristal dá-nos a *pensar* a complexidade dessa génese. Assim sendo, nesta temporalidade pura, não só o presente coexiste com o passado imediatamente anterior, onde o circuito mais pequeno de cada objecto actual reenvia para a sua imagem virtual (memória ou lembrança pura), como coexiste com todo o passado, com tudo o que foi, numa maior abrangência de circuitos cada vez mais alargados.

A imagem virtual da cristalização do actual corresponderá ao que Bergson designava por lembrança pura, distinguindo-a dos sonhos e das lembranças. Ou seja, sonhos e lembranças são ainda virtualidades mas de outra ordem, já actualizadas em estados conscientes, já recuperadas pelo novo presente (percepção) diferente do presente da lembrança. Todavia, estas lembranças dizem respeito a um passado vivido que se pode recuperar no presente; assim, a imagem-lembrança não é, segundo Deleuze, suficiente para definirmos uma nova dimensão da subjectividade⁷⁰⁶. Por isso mesmo, na imagem-cristal, o virtual é lembrança pura ao coincidir com o presente do actual: enquanto passado transcendental, o virtual tem existência real fora dos estados de consciência como os sonhos ou as lembranças.

O objecto mantém, segundo Deleuze e usando a terminologia cartesiana, a sua determinação completa a nível virtual mas só ganha uma determinação inteira quando se actualiza – todo o objecto duplo por natureza preserva duas metades díspares ímpares (uma face virtual e uma face actual). Na cristalização mantemos a relação

⁷⁰⁴ IT 129-164.

⁷⁰⁵ IT 109.

⁷⁰⁶ IT 74.

binária entre o virtual e o actual segundo uma oposição simétrica, contudo, apesar de ser o processo inverso à actualização do virtual, não há inversão da actualização: isto é, na cristalização o virtual já coincide com o presente que está a ser, é o *seu* elemento virtual. Existe *fora da* consciência, *no* tempo.

O confronto entre a face actual com a sua face virtual não é, no entanto, uma perda de realidade (pois o virtual é real, determina completamente o objecto em causa), porém, desta estrutura ontológica destaca-se uma relação temporal entre o virtual e o actual, isto é, há a necessidade de um encontro permanente e fortuito, de uma tensão entre os dois – a tensão é a relação ontológica que não passa por passagens de modalidades de ser (alicerçadas ainda num modelo dialéctico da negatividade segundo o qual devém-se em relação a X, ou seja, a partir de *um outro* estado) mas antes por devires; devires que constituem o movimento infundado do universo. Tal como Henri Bergson garante um domínio ontológico a todas as imagens do universo quando refere o passado transcendental, assim também Deleuze assegura uma estrutura ontológica às imagens cinematográficas quando certifica a natureza cristalina de certas imagens cinematográficas, que *dão a ver a cisão que o tempo é*.

O passado conserva-se em si mesmo, no passado transcendental, e não em imagens mentais ou sonhos, em estados de consciência. É neste sentido que Bergson se refere a imagens virtuais: não como imagens mentais ou estados psicológicos mas como estados que estão fora da consciência, no tempo. O tempo torna-se na única subjectividade, ou seja, nós é que habitamos um tempo não-cronológico⁷⁰⁷.

Ora, as imagens-tempo enquanto cronosignos⁷⁰⁸ dividem-se em duas categorias: uma da ordem do tempo (coexistência de lençóis do passado e simultaneidade de pontas do presente) e outra da série do tempo (o devir). Estas

⁷⁰⁷ IT 110: « la seule subjectivité, c'est le temps, le temps non-chronologique saisi dans sa fondation, et c'est nous qui sommes intérieurs au temps, non pas l'inverse. »

⁷⁰⁸ *Chronos* diz respeito ao tempo cronológico, à sucessão de passado-presente-futuro; já o cristal mostra *Cronos* e não *Chronos*, cf. IT 109.

modalidades de imagens cristalinas remontam-nos às géneses de um tempo não-cronológico, à sua permanente bifurcação nunca convergente: a eternidade *imanente* de *Aiôn*, um devir apenas pensável⁷⁰⁹. Através dos paradoxos temporais presentes no cristal, pensamos “não três dimensões sucessivas mas duas leituras simultâneas do tempo”⁷¹⁰, completas mas reciprocamente exclusivas: por um lado, o presente vivo, eterno mas limitado ao estado de coisas (*Chronos*) e, por outro, a separação passado-futuro ilimitada, sem dimensão do presente vivo (*Aiôn*).

Também o conceito de *acontecimento*, fulcral no período Deleuze-Guattari, tem a sua raiz no estoicismo, no conceito de *lekta*, entendido no sentido da fluidez temporal ou dos elementos incorpóreos das coisas que subsistem às coordenadas espaço-temporais e aos estados de coisas quantitativos e qualitativos: se “estar verde” é um atributo dos corpos, “tornar-se verde” é uma mudança no estado das coisas mas não é um atributo – ele exprime-se não por substantivos ou adjectivos mas por verbos: verdejar. Como vimos, todo o acontecimento, inacabado, é temporalmente excessivo, paradoxal – a temporalidade do acontecimento está fora dos eixos. Esta temporalidade está também fora dos esquemas de percepção. Não podemos senão pensá-la. Como pensar esse paradoxo não apenas lógico-formal, mas ontológico, existencial? O acontecimento não se situa no tempo cronológico representável, do senso comum ou de um sentido neutro de dimensões temporais. Mais uma vez, o modelo tradicional da representação, segundo uma continuidade de sentido e sucessão cronológica, não acompanha o diferente. O acontecimento não ocorre, no entanto, num presente eterno mas surge no corte, *entre* imagens, entre o passado e o futuro sem estar *no* presente. De igual modo, também as imagens cinematográficas recusam o presente, ou uma actualização categórica. É no devir que a imagem cinematográfica reúne o antes e o depois, sem que esta reunião aconteça num presente⁷¹¹: a imagem-cristal mantém vivas as intensidade do paradoxo ontológico do que é uma “presença *temporária e provisória*”. As zonas de devir no objecto artístico, presentes no plano de composição, inserem-se na forma temporal

⁷⁰⁹ Deleuze segue a distinção estóica entre *Chronos* e *Aiôn* em LS: “Deuxième série de paradoxes, des effets de surface”, LS 13-21; “Dixième série, du jeu idéal”, LS. 74-82.

⁷¹⁰ LS 14: « Non pas trois dimensions successives, mais deux lectures simultanées du temps. » [Tradução pessoal]

⁷¹¹ IT 202.

não-cronológica, onde não existe antes nem depois, mas um eterno devir (temporalidade Aiôn), e são a dinâmica e o processo de diferenciação dessas velocidades virtuais.

O *Aiôn* é, para Deleuze, “o tempo morto” dos acontecimentos⁷¹², onde nada se passa – nada de extraordinário, de relevante. Trata-se da temporalidade própria dos acidentes e reencontrada pelos artistas – tal como Marcel Proust, por exemplo, reencontra um campo “extratemporal”, o tempo no estado de *nascimento*⁷¹³: o Aiôn introduz o fora no tempo, o não-tempo de um fora que lhe é *imane*nte, o diferente no próprio tempo, ou seja, ainda que as actualizações aconteçam num tempo, segundo coordenadas espaço-temporais, elas não encerram o acontecimento (inacabado) num presente: elas mantêm activas a relação com o virtual, o elemento diferenciador.

Assim, esse lado virtual da realidade é imanente, uma forma paradoxal de um não-tempo interno ao próprio tempo. Isto não significa uma cisão entre o acontecimento e o tempo pois é no processo genético do acontecimento que está a própria génese do tempo, e não o inverso, isto é, o tempo não é uma categoria pré-existente, independente e exterior, à constituição dos indivíduos. Com o terceiro tempo da síntese – do eterno retorno ou totalidade do futuro no devir – Deleuze ultrapassa os limites humeanos e bergsonianos do hábito enquanto repetição antecipada⁷¹⁴. No esquema bergsoniano, o presente actual que actualiza o passado é repetição desse passado virtual que é passado precisamente porque coexiste com o presente que foi e com o presente que agora é. Ou seja, nesta antecipação agrupamos as séries – AB, AB, AB, A... – consoante a repetição do passado (por contracção passiva, uma síntese que se faz *no* espírito mas que, no entanto, não é feita por ele) em antecipação do futuro mas, o que é que vem a seguir a esses padrões? Habitualmente, compreendemos a repetição como categoria do passado repetido no futuro para sempre, de acordo com dois princípios: de identidade com o passado, com o antigo presente que passou, e de semelhança com o actual presente. Como compreender a repetição fora das coordenadas de identidade e semelhança? De que modo é que o futuro pode ser uma dimensão *aberta* e contingente – o ainda não experimentado ou

⁷¹² Ph? 149.

⁷¹³ PS 59.

⁷¹⁴ DR 96-97.

conhecido, o novo? A terceira síntese da relação recíproca entre as sínteses virtuais e as sínteses actuais (como o hábito e a reconhecimento) ou determinação recíproca entre virtual e actual, é de natureza móvel, intratemporal.

Apenas o eterno retorno faz retornar o não repetido, como novo, afectando a dimensão virtual das coisas, o seu lado por determinar. A terceira síntese do futuro reúne as três dimensões na sua forma pura. Assim, a repetição que ocorre no eterno retorno exclui as duas categorias da ontologia clássica: o Mesmo da fundação, do presente actual, e o negativo do fundamento, do passado virtual. O eterno retorno é, por excelência, a categoria do devir, onde passado e presente não são senão dimensões do futuro. É neste sentido que a arte cinematográfica não mimetiza uma realidade que nos fosse próxima, quotidiana, mas antes excede esta repetição baseada na relação entre original e cópia (repetição do Mesmo); a arte em geral é a repetição de todas as repetições, defende Deleuze: ou seja, no cinema em particular, nas imagens que não são senão cinematográficas, pensamos a génese do tempo, através de um esqueleto ontológico formado pelos elementos virtual e actual. Se o cinema continua a atrair o interesse do espectador, esse interesse não se deverá à ilusão de realidade, às emoções sentidas nem à diversão proporcionada mas ao *tempo*, “o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado”.

III.4. “PENSAR O CINEMA PELO CINEMA”

Os livros de Gilles Deleuze sobre cinema puseram a descoberto um novo continente ainda desconhecido da teoria do cinema até então: com Deleuze, a filosofia do cinema entra numa idade maior, na qual a arte cinematográfica se aproxima irredutivelmente do pensamento filosófico no que este tem de mais específico: a criação de conceitos ou uma *filosofia-cinema*.

A passividade do espectador de cinema e a reprodução mecânica dos objectos cinematográficos estiveram, em grande parte, na origem do inicial afastamento quer entre teoria da arte e cinema, quer entre filosofia e cinema. É inegável, como o indicou Walter Benjamin, que no cinema, arte na qual a reprodutibilidade não é uma imposição externa enquanto garantia da sua divulgação massiva tal como acontecera com a impressão na literatura, “*a reprodutibilidade da obra cinematográfica tem o seu fundamento directamente na técnica da sua reprodução*”⁷¹⁵.

No cinema, perde-se o aqui e o agora, a aura e o ritual de outras expressões artísticas (como o teatro e a pintura). Mais do que fundado num pré-conceito relativamente a uma arte que era associada aos *nickelodeons* das feiras de diversão (logo, às classes mais baixas, iletradas, à “multidão”), a uma actividade “artística” de contornos populares e massivos, devemos compreender que o cinema surgia, no início do século XX, como uma arte emergente com pouco ou nenhum apelo filosófico, mas também como um tipo de arte que *não se enquadrava* nos sistemas filosóficos (estéticos) já elaborados – ou seja, aquando da sua invenção, as formas cinematográficas escapavam à teoria e à crítica que filósofos e teóricos elaboravam relativamente a outras artes (pintura, música, teatro).

É neste aspecto que o pensamento de Deleuze difere radicalmente: o cinema não surge no seu pensamento como mais um elemento explicável e adaptável a uma estrutura conceptual pré-elaborada (a uma filosofia da arte, por exemplo) como, antes pelo contrário, acciona o próprio movimento do pensar, imprescindível ao acto filosófico, segundo uma concepção cinematográfica temporal. Não só o cinema deixa de ser uma arte inferior, da mera ilusão e diversão como, pelo contrário, é a arte do *tempo* reencontrado.

Porém, nos anos que se seguiram a *Cinema 1* e *Cinema 2*, uma das questões mais abordadas tem sido justamente o tipo de relação que se estabelece entre as duas expressões, filosofia e cinema. Se, por um lado, uma das posições metodológicas dominante defende o plano cinematográfico como privilegiado para a exposição

⁷¹⁵ Walter BENJAMIN, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, p. 83, nota 1 [em itálico no original].

filosófica, por outro lado, uma outra posição defende uma relação mais contígua entre cinema e filosofia, baseada numa relação de identidade – cinema é filosofia.

Nesta linha de pensamento, podemos argumentar, em primeiro lugar, que o cinema (ou, apenas alguns filmes de natureza mais filosófica) é a arte propícia à *ilustração* e *exposição* de questões, ideias e argumentos relativamente a uma questão filosófica (ontológica, política, ética, etc.)⁷¹⁶. Neste primeiro nível, são estabelecidas as diferenças específicas da independência de cada modo de expressão, do filosófico e do cinematográfico, ou seja, o cinema pode mostrar por imagens (planos, cenas, argumento, etc.) o que a filosofia cria conceptualmente. Assim, alguns filmes – por exemplo, *Matrix* – têm a capacidade de seguir o método filosófico de lançar hipóteses mentais (‘somos ou não seres livres?’, ‘o que é a liberdade?’), de argumentar (argumentos a favor e contra o determinismo e do livre arbítrio) e de dar respostas à hipótese inicial (pela ponderação das consequências concretas do determinismo e do livre arbítrio) através de enunciados audiovisuais.

De que modo é que o cinema expõe e transmite argumentos e ideias filosóficas? Não o faz através da dramatização da vida e obra de alguns filósofos: por exemplo, em *Cartesius* (1974), de Roberto Rossellini, ou em *Wittgenstein* (1993), de Derek Jarman. Ou, por exemplo, *O diário do sedutor* (*Le journal du séducteur*), filme de 1996 realizado por Danièle Dubroux, adaptação cinematográfica de *O diário do sedutor*, romance existencialista escrito por Soren Kierkegaard em 1843. Ao adaptar argumentos e ideias originalmente escritos, o cinema remete as imagens para o seu meio original não revelando, desse modo, como é que pode fazer diferença, isto é, como é que se pode distinguir pelo meio *exclusivamente* cinematográfico.

Não o faz igualmente através do registo audiovisual do discurso de alguns filósofos (aulas ou entrevistas, por exemplo); neste caso, o que importa e se destaca é o que é dito e não o meio cinematográfico pelo qual as palavras são registadas e reproduzidas⁷¹⁷. O desejo de elaborar uma *pop’philosophie* encontra-se assim, paradoxalmente, com o projecto de *O Abecedário*: o registo televisivo da entrevista

⁷¹⁶ Thomas E. WARTENBERG, *Thinking on screen: Film as Philosophy*, Nova Iorque, Routledge, 2007.

⁷¹⁷ Paisley Livingston questiona esta relação através da paráfrase e do que é exclusivo do meio cinematográfico. Cf. Paisley LIVINGSTON, “Theses on Cinema as Philosophy” in Murray SMITH/ Thomas E. WARTENBERG, (ed.), *op.cit.*, pp. 11-18.

dada a Claire Parinet ou a conferência da FEMIS revelam a mistura de meios de divulgação; porém, Deleuze nunca autorizou a publicação das suas aulas que permanecem disponíveis *online*, de uma forma virtual, pois, segundo o filósofo, o estilo e a linguagem que caracterizam uma aula de filosofia não se adequam ao estilo e linguagem do texto filosófico escrito. Nestes dois tipos de registo audiovisual das problemáticas filosóficas, a questão limitadora centra-se no facto de a condição da exposição ou ilustração não ser *exclusiva* do cinema.

Ou seja, a dramatização da vida e obra de um filósofo ou o registo audiovisual de aulas *não são razões fortes* para que o cinema ilustre argumentos e ideias filosóficos; argumentos e ideias registados e reproduzidos num filme têm, em primeiro lugar, um valor linguístico, e não cinematográfico. A questão resultante deste primeiro ponto de vista é: pode o cinema transmitir e ilustrar a filosofia, única e exclusivamente, pela cinematografia (imagens, sons, planos, montagem, etc.) e como fazê-lo, quando o cinema menciona o particular, o empírico e ficcional, ao passo que a filosofia diz respeito ao universal? Pelo facto de *Matrix* argumentar contra o livre arbítrio *não concluímos* de uma forma coerente que, na verdade, não somos seres livres mas seres determinados.

Assim, um primeiro interesse que a filosofia pode ter no cinema é pedagógico e resume-se na capacidade do cinema ilustrar algumas ideias ou argumentos filosóficos. Por esta razão, grande parte do que se escreve sobre Filosofia do Cinema conduz-nos a análises de filmes concretos que levam a conclusões mais abrangentes, analisadas e organizadas pela filosofia. Este modelo baseia-se no esquema “Filosofia e um filme” ou “Filosofia e um realizador” como nos casos “*Batman* e a Filosofia”⁷¹⁸ e “*Matrix* e a Filosofia”⁷¹⁹ ou “*Hitchcock* e a filosofia”⁷²⁰. Neste encontro mais habitual entre filosofia e cinema, um realizador ou um filme em particular podem ser analisados de acordo com o sistema ou alfabeto de cada um dos filósofos, no seu próprio interesse como um meio pedagógico e ilustrativo do próprio trabalho filosófico. Na verdade, graças à

⁷¹⁸ Mark D. WHITE/Robert ARP (ed.), *Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul*, Hoboken/Nova Jérsea, John Wiley & Sons, 2008.

⁷¹⁹ William IRWIN (ed.), *The “Matrix” and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, Chicago, Open Court, 2002.

⁷²⁰ David BAGGETT/William A. DRUMIN (ed.), *A filosofia segundo Hitchcock*, trad. Pedro Vidal, Lisboa, Estrela Polar, 2008.

facilidade com que hoje acedemos aos filmes (por exemplo, através da difusão televisiva), é possível que um público mais vasto e diversificado, reticente até em aceder às questões filosóficas através dos textos escritos, possa ser confrontado com essas questões e argumentos⁷²¹. O cinema pode ser, neste sentido, uma arte *útil* à filosofia.

Porém, segundo este raciocínio, o cinema é sempre *secundário* à filosofia, ou seja, o cinema serve os propósitos, pedagógicos, por exemplo, da filosofia, quando já se insere num método ou numa tese filosófica (há ou não livre arbítrio?) não podendo, de modo algum, *contribuir* para o trabalho filosófico. Deleuze segue um raciocínio inverso: a linguagem filosófica é que elabora um *remake* dos filmes, isto é, a matéria do pensamento é o cinema, pois sem a apresentação das diferenças nos planos, por exemplo, não haveria razões fortes para a criação de novos conceitos a respeito dessas imagens cinematográficas (a imagem-cristal, por exemplo).

Mas, para autores como Thomas Wartenberg, um dos mais moderados relativamente a este antagonismo entre o cinema e a filosofia, este carácter acessório não tem necessariamente de ser negativo: o cinema pode contribuir *positivamente* para o campo exclusivamente filosófico, *ainda que* colabore na divulgação e ilustração de complexas e abstractas ideias filosóficas através de casos empíricos, particulares. Em última análise, segundo Wartenberg, desde o princípio que a filosofia faz uso de imagens e metáforas na sua argumentação (por exemplo, a Alegoria da Caverna em Platão). De que modo é que o cinema pode ilustrar e divulgar a filosofia e, ainda assim, contribuir positivamente, partindo do pressuposto de que há uma diferença entre a exposição por imagens de argumento filosóficos – o filmar a filosofia – e o fazer filosofia pelo meio cinematográfico? Esta seria já a grande ambição de filósofos como Jean Epstein quando se referia ao cinema como “máquina de pensar”.

Deste modo, a distinção entre filmes comerciais e populares e filmes *avant-garde*, filmes-ensaio ou experimentais, leva-nos a defender que um determinado

⁷²¹ Remetemo-nos, novamente, ao prefácio escrito por Deleuze ao livro de Serge Daney, « Lettre à Serge Daney: optimisme, pessimisme et voyage » in PP 97-112.

gênero cinematográfico tem uma posição privilegiada: os filmes *auto-reflexivos*⁷²². Ou seja, a auto-reflexão é já uma forma de pensarmos a natureza dessa expressão artística através desse meio artístico. Assim, podemos resumir o carácter auto-reflexivo de alguns filmes do regime da imagem-tempo que reflectem sobre o meio cinematográfico, segundo duas variedades:

1. Obras de arte em espelho sobre a própria arte que expressam, recurso já usual na pintura, no teatro, na literatura e que no cinema tem uma função de exposição do *complot*, da “conspiração” – do dinheiro: ou seja, “O filme é o movimento mas o filme dentro do filme é o dinheiro, é o tempo”⁷²³. Como *Ed Wood* (1994) de Tim Burton, filme sobre o “pior realizador “ de todos os tempos, ou ainda *Fellini 8 ½* (8 ½, 1963), onde, pela primeira vez, o realizador, Federico Fellini, intitula a sua obra. Esta categoria apresenta duas faces:

1. a) Nesta subcategoria incluímos filmes sobre a indústria cinematográfica nos quais os processos criativos ou de realização sejam o tema principal, aquilo a que Noël Carroll denomina de “Hollywood exposé”⁷²⁴: como acontece em dois exemplos do cinema clássico de Hollywood, *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950) de Billy Wilder, e *Serenata à Chuva* (*Singin’ in the Rain*, 1952) de Stanley Donen e Gene Kelly: ambos têm como ponto de partida a passagem do cinema mudo para o sonoro e as consequências técnicas, narrativas e relativas aos géneros cinematográficos daí resultantes. O tema da escrita de argumentos cinematográficos está também presente em *O Desprezo* (*Le Mépris*, 1963), de Jean-Luc Godard e, mais recentemente, em *Barton Fink* (1991) de Joel e Ethan Cohen e *Inadaptado* (*Adaptation*, 2002) de Spike Jonze;

1. b) Incluímos nesta segunda subcategoria os filmes sobre o cinema mas com a particularidade de surgir um filme (visto) dentro do filme, modalidade que Gilles Deleuze interpreta como sendo uma das modalidades possíveis da imagem-cristal⁷²⁵,

⁷²² Thomas E. WARTENBERG, *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, p. 135: “I was particularly interested in the idea that self-reflexive films might be a good way to think about the nature of film. [...] they really did present original philosophical thinking about the nature of film as an artistic medium.”

⁷²³ IT 105: « Le film, c'est du mouvement, mais le film dans le film, c'est l'argent, c'est le temps. » [Tradução pessoal]

⁷²⁴ Noël CARROLL, *On Criticism*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2009, p. 196.

⁷²⁵ IT 102.

podendo isto significar tanto a exposição da projecção cinematográfica segundo o ponto de vista do espectador *enquanto* espectador (caso de *Cinema Paraíso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988), de Giuseppe Tornatore ou, de uma forma mais radical, *Shirin* (2008) de Abbas Kiarostami, filme composto unicamente pelos planos de rosto dos espectadores de um filme do qual nunca seremos espectador –, como a mistura entre o filme que observamos e o filme a ser realizado – caso de *O Caimão* (*Il Caimano*, 2006), de Nanni Moretti ou em *Aquele querido mês de Agosto* (2008), de Miguel Gomes, obra que mistura o papel dos técnicos com os actores, o (falso) documentário com a ficção (real);

2. Filmes *mise en abîme* quer do ponto de vista técnico (encenação e organização dos planos), quer do ponto de vista diegético (do argumento). Por exemplo, *Inland Empire* (2006) realizado por David Lynch: neste caso, há um intencional crescendo dos diversos círculos de interpretação. Queremos com isto dizer que para além de o tema ser a indústria cinematográfica ou “Hollywood exposé” (os ensaios, os estúdios, os géneros cinematográficos, etc.) e para além da própria exposição da arte (ser-se espectador do filme *dentro* do filme), Lynch supera estes dois níveis num terceiro nível mais complexo: naquilo que seria um filme “pensar” o seu modo de expressão, os limites dos códigos narrativos, os limites de criação de personagens, etc. *Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1997) é, precisamente, um filme marcado pela indiscernibilidade entre os elementos de actual e virtual e pelo carácter obscuro do que poderá ser percepção, lembrança ou imaginação da personagem de Fred Madison (Bill Pullman). O filme, aparentemente, lida com o mistério do autor dos vídeos que Fred recebe anonimamente e que revelam a intimidade da sua casa. Porém, o desconcertante final do filme não pretende resolver tal mistério, antes pelo contrário, apenas vem adensar o mistério e a estranheza dessa falsa resolução. Fred mostra-se como o autor dos filmes que envia a si próprio. Ele é o *voyeur* da sua própria vida sem que, no entanto, tal explicação possa explicar alguma coisa pois, do ponto de vista da lógica do argumento, ele não poderia ser observador e observado, o autor anónimo e a vítima. Aos agentes da polícia chamados para investigar essa violação da privacidade, Fred admite que apenas gosta de se referir ao passado tal como se lembra dele e não necessariamente como aconteceu reafirmando uma falsa dobra entre as

diferentes naturezas. *Estrada Perdida* é um filme que *pensa* as deslocções espácio-temporais não só entre as diversas cenas, mas também entre as suas personagens⁷²⁶. Ou seja, a cena final não é um regresso à cena inicial *apesar* de todos os elementos assim o sugerirem. De igual modo, quando Fred está preso pela morte da mulher, Renée (Patricia Arquette que representa também Alice Wakefield), como explicar logicamente a sua transformação física em Pete Dayton (Balthazar Getty) ou como explicar que o Mystery Man (Robert Blake) esteja presente na festa com Fred e Renée e atenda o telefone em casa do casal?⁷²⁷

Mulholland Drive (*Mulholland Dr.*, 2001) é a versão lynchiana de *O Crepúsculo dos Deuses*: ou seja, não é uma mera versão mas uma *re-visão* do clássico de Billy Wilder⁷²⁸ remontando-nos às ideias de “Hollywood exposé”. É um filme duplo, segundo múltiplas leituras: uma primeira parte que tanto pode ser real como onírica mas cuja natureza transforma, obrigatória e inversamente, a segunda parte; personagens que desconhecem a sua verdadeira identidade (Laura Harring nunca é Rita, nome que rouba ao poster de Rita Hayworth, mas chega a ser Camila? Naomi Watts é, na realidade, Betty, aspirante a actriz, ou Diane, o pesadelo das pretensões de Betty?). Ou seja, predomina o desacordo entre as faculdades do entendimento e da imaginação, bem como a incerteza do estatuto de realidade ou de sonho de cada cena.

Em *Inland Empire*, Laura Dern começa por interpretar Nikki Grace, uma actriz que retoma a sua carreira como Sue Blue, num remake de um filme polaco, nunca concluído devido à morte, inesperada, dos seus protagonistas. Assim, o filme de 2006 retoma as ideias-base, auto-reflexivas, de *Estrada Perdida* e de *Mulholland Drive* evidenciando não só as diversas relações internas à realidade diegética, como acontece nas duas personagens interpretadas por Laura Dern (Nikki e Susan), como as próprias personagens revelam-se contemporâneas entre si, independentemente do

⁷²⁶ Daniel FRAMPTON, *Filmosophy*, p. 136.

⁷²⁷ Greg HAINGE, “Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in *Lost Highway*’s Aesthetics of Sensation” in Erica SHEEN/Annette DAVISON (ed.), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Londres/Nova Iorque, Wallflower Press, 2004, pp. 143-145.

⁷²⁸ Martha P. NOCHIMSON, “ ‘All I Need is the Girl’: The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*” in Erica SHEEN/Annette DAVISON (ed.), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Londres/Nova Iorque, Wallflower Press, 2004, p. 170. Esta influência é abertamente aceite por Lynch que, para além do tema da “fábrica de sonhos”, faz alusões directas ao filme de Wilder. Chris RODLEY (ed.), *Lynch on Lynch*, revised edition, Boston, Faber and Faber, 2005, pp. 273-274.

fragmento diegético de onde pertencem, num prolongamento de dimensões espaço-temporais impossíveis, junção da impossibilidade dos mundos com a duplicidade das personagens.

“Filmar a filosofia” difere de uma “filosofia cinematográfica”. Segundo Daniel Frampton,

[O] cinema é mais do que um acessível catálogo de problemas filosóficos e afirmar que apenas apresenta ideias em termos de história e diálogo é uma perspectiva estreita e literal da força e impacto potenciais do cinema. Se o ponto de partida para estes filósofos é “no que pode o cinema *ajudar a filosofia?*”, quanto tempo demorarão a perceber o que o cinema *oferece à filosofia?*”⁷²⁹

Ora, segundo Stanley Cavell e Gilles Deleuze, tanto os filmes mais experimentais, auto-reflexivos, como os mais populares e comerciais não só podem ilustrar problemas filosóficos, como contribuir positivamente com argumentos, contra-argumentos ou ideias *ainda não pensados pela filosofia*: não apenas no sentido em que o cinema é um veículo privilegiado para a difusão de ideias filosóficas, mas também no sentido em que *é filosófico*. Frampton segue uma tradição filosófica da criação de conceitos de base deleuziana, tendo defendido, através do conceito de “filmosofia” (*filmosophy*), a capacidade que o cinema tem de filosofar *de facto*⁷³⁰.

A “filmosofia”, enquanto conceito que pretende abranger todo e qualquer visionamento de imagens-em-movimento, isto é, além de incluir o já tradicional

⁷²⁹ Daniel FRAMPTON, *Filmosophy*, p. 9: “Cinema is more than a handy catalogue of philosophical problems, and to say that film can only present ideas in terms of story and dialogue is a narrow, literary view of film's possible force and impact. If the starting point for these philosophers is 'what can film do for philosophy?' how long will it take for them to realise what film *offers* philosophy?” [Tradução pessoal]

⁷³⁰ Na verdade, e ao contrário do que possa parecer, Daniel Frampton não inventa este conceito. O mesmo já é utilizado na leitura que o italiano Aldo Castelpietra faz do cinema. Cf. Aldo CASTELPIETRA, *Al cinema con Platone. Breve viaggio filmosofico intorno al Simposio*, Milão, Franco Angeli, 1996.

cinema – filmes de película vistos em salas de cinema –, inclui ainda os filmes em DVD, em museus ou na Internet. De acordo com esta segunda hipótese da relação que se estabelece entre cinema e filosofia, o cinema é entendido como uma *práxis filosófica*.

A questão que orientou Deleuze na escrita dos livros de cinema prendia-se com a *diferença* que o cinema estabelece em relação às outras artes, na sua especificidade, no que diz respeito ao modo como se relaciona com a impotência do pensamento: e, aquilo que o cinema tem de diferente e que não se pode encontrar nem na literatura, nem na filosofia, por exemplo, é o modo como expressa a temporalidade⁷³¹. Com os movimentos aberrantes, os cortes irracionais, etc., o cinema provoca uma suspensão do mundo, não para mostrar o pensamento mas para mostrar o que não é pensável, tal como revelara Jean-Louis Schefer⁷³². O cinema mostra (provoca) o infinito *acto* de nascimento do pensamento: de um pensamento que se força a pensar perante o impensável. Neste sentido, os “actos de cinema”⁷³³ reflectem-se em actos de pensamento.

Em primeiro lugar, ao afirmamos que o cinema pensa não lhe estamos a atribuir nenhuma característica específica que o diferenciaria de outras artes, pois o pensamento é transversal a todas as expressões artísticas, científicas e filosóficas. Segundo Frampton, a essência do cinema é ele próprio pensar, abrindo assim a possibilidade de pensarmos um “outro futuro” do próprio campo filosófico⁷³⁴.

Porém, pensar esta possibilidade implica estabelecer um plano de imanência que defina “conceito” e “pensamento” (ou seja, no que consiste a função filosófica), ou seja, coloca-nos um problema relacionado não apenas com as modalidades de um cinema “filmosófico”, mas com o facto de poder haver uma filosofia que não seja de natureza linguística mas audiovisual.

Neste sentido, o conceito de *filmosofia* forma-se a partir de um *equivoco* entre “pensar” e “filosofar”: como defende Deleuze, se o cinema (e as outras formas de expressão) pode pensar, apenas a filosofia pode filosofar, isto é, criar conceitos. Essa é

⁷³¹ IT 219.

⁷³² Jean-Louis SCHEFER, *L'Homme ordinaire du cinéma* [1980], Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

⁷³³ Para usar a expressão de Edmundo Cordeiro, cf. Edmundo CORDEIRO, *Actos de cinema*, Coimbra, Angelus Novus, 2005.

⁷³⁴ Daniel FRAMPTON, *Filmosophy*, p. 183: “What I am suggesting here is that films offer *another future* for philosophy. Filmosophy is not better than philosophy, but another kind of philosophy.”

a sua função exclusiva, intransitiva. Um filme pode pensar, ou dar que pensar, ainda que não pense filosoficamente. Precisamos de distinguir a natureza do cinema – a criação de blocos de espaço-tempo, planos de composição de afectos e perceptos – da sua ligação filosófica – mostrar o funcionamento do pensamento de uma forma não-conceptual dando à filosofia uma compreensão não-filosófica de si mesma⁷³⁵. Inversamente, a filosofia elabora uma montagem conceptual. Neste sentido, procurámos aperfeiçoar conceptualmente no que consistiria hoje elaborar uma filosofia do cinema não como uma “filosofia em acção”⁷³⁶, mas antes como uma “práxis ou o pensamento-acção”⁷³⁷ segundo a qual possamos “pensar o cinema pelo cinema”.

Em segundo lugar, torna-se mais ambíguo que, através desta *identidade*, um filme possa ser considerado uma obra fundamental para o estudo da filosofia tal como um livro (linguagem verbal) o é. Assim sendo, um filme pode estar, do ponto de vista filosófico, ao mesmo nível que um livro escrito por Platão ou por Descartes. Esta é a posição deleuziana: “Godard transformou o cinema, introduziu-lhe o pensamento. [...] No limite, Godard seria capaz de filmar Kant ou Espinosa, a *Crítica* ou a *Ética*, e não seria nem um cinema abstracto, nem a aplicação cinematográfica.”⁷³⁸ Esta citação resume bem a ideia de que a aproximação entre filósofos e cineastas é, de facto, grande e que a relação entre os dois é de natureza material, ou seja, é uma questão da matéria com que se pensa, por conceitos ou blocos de espaço-tempo⁷³⁹. Se o cinema pensa, não o faz nem pela realização de um tipo de filmes abstractos, vanguardistas nem pela adaptação cinematográfica das ideias filosóficas, mas pelo meio exclusivamente cinematográfico.

Assim, *pensar o cinema* (inserido numa estética ou numa filosofia da arte, através dos meios da filosofia – conceitos, linguagem verbal⁷⁴⁰) é diferente de *pensar através do cinema* (pelo cinema), ou seja, através exclusivamente do meio

⁷³⁵ QP? 43; QP? 205-206.

⁷³⁶ Stephen MULHALL, *On Film*, 2001.

⁷³⁷ IT 210.

⁷³⁸ ID 195: « Godard a transformé le cinéma, il y a introduit la pensée. [...] A la limite, Godard serait capable de filmer Kant ou Spinoza, la *Critique* ou *L’Éthique*, et ce ne serait pas du cinéma abstrait ni de l’application cinématographique. » [Tradução pessoal]

⁷³⁹ IM 7-8: « ils pensent avec des images-mouvement, et des images-temps, au lieu de concepts. »

⁷⁴⁰ Paisley LIVINGSTON, “Theses on Cinema as Philosophy”, p. 11.

cinematográfico. A diferença na abordagem deleuziana à filosofia do cinema reside no facto de os conceitos serem criados *pela* filosofia (condição própria do plano de imanência) mas *a partir* das imagens cinematográficas; sem a matéria cinematográfica e o pensamento que suscitam não haveria criação de conceitos como imagem-tempo ou imagem-cristal, por exemplo⁷⁴¹. A resposta aos dualismos anteriormente assinalados (entre cinema-ilustração e cinema-filosófico, entre filmes auto-reflexivos e filmes populares) encontra-se num caso explorado por Noël Carroll relativamente a um filme que, exclusivamente pelo meio cinematográfico, não só contribuiu para a filosofia como a antecipou: ao ver *Serene Velocity* (1970) de Ernie Gehr, notou que, por meios *exclusivamente* cinematográficos (isto é, pela organização de planos e pela escolha do tipo de lentes), o filme “argumenta” que o cinema é o resultado de imagens em movimento, antecipando, desse modo, uma ideia filosófica de Arthur C. Danto publicada depois (*Moving Pictures* de 1979).

Contudo, a função pedagógica do cinema inicialmente debatida não se perde com esta nova definição de filosofia do cinema: há uma função pedagógica atribuída ao programador de cinema num processo de literacia e na formação do espectador de hoje; ou seja, mais do que as sessões comerciais, é nos ciclos de cinema que o programador pode ter este papel *alfabetizante*, pela ligação entre filmes (todo o processo de planeamento de um ciclo – por autor, por época, por tema, por ligações invisíveis...) como movimento do pensamento. Normalmente acompanhados por debate, estes ciclos de cinema tornam-se a praça pública (*ágora*) de *democratização* do pensamento pela “arte de massas” orientada por um “autómato colectivo”. É justamente neste sentido que Giovanni Piazza, por exemplo, parte do pressuposto de que se pode (e deve) filosofar fora dos circuitos académicos da disciplina⁷⁴². O objectivo de Piazza não é a de fazer uma mera análise filosófica de alguns filmes de Hollywood (no sentido em que há uma citação directa de um filósofo, por exemplo, Rick Blaine (Humphrey Bogart) compreendido como protagonista da *Crítica da Razão Prática* de Kant no filme *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz), mas de mostrar como a nossa vida quotidiana está, intencionalmente ou não, atravessada por ideias filosóficas e que, mesmo uma experiência artística menos comprometida intelectualmente como

⁷⁴¹ IT 365-366.

⁷⁴² Giovanni PIAZZA, *Filmosofia*, Bolonha, Perdisa Pop, 2009.

ir ao cinema, pode também ser um lugar de pensamento filosófico. À primeira vista, quando vamos ver um filme o nosso principal objectivo é divertir-nos e não pensar. Muito menos é filosofar⁷⁴³. Porém, muitas vezes após o visionamento, surge o debate, a discussão, a argumentação. De algum modo, alguns filmes, principalmente através do argumento e do diálogo, elementos mais próximos do texto escrito, dão-nos outra perspectiva sobre determinado tema ou assunto, ou levanta questões polémicas que não têm respostas fáceis. Nesse momento, ainda que não se queira fazer filosofia, já estamos de algum convidados a fazê-lo.

Mas, não poderá esta situação de democratização do pensamento ter como retorno a simplificação do pensamento, isto é, a elaboração superficial de uma filosofia popular? Não necessariamente: Deleuze, em 1973, ao participar no projecto musical de Richard Pinhas lendo o aforismo 638 de *Humano, demasiado humano* de Friedrich Nietzsche, procurava já outros meios para a elaboração de uma *pop'philosophie* como ferramenta para levar o texto filosófico a um público mais vasto que não tivesse tido um contacto directo com o pensamento de Nietzsche abrindo, assim, o espaço do estritamente filosófico⁷⁴⁴. A filosofia não é, neste caso, entendida como criação conceptual, mas é tomada num outro sentido, mais lato, mais próximo do de *filosofia popular* tal como é defendida por Noël Carroll: “de trazer à consideração verdades acerca da condição humana que foram esquecidas, negligenciadas ou reprimidas” tendo, deste modo, uma presença e um propósito social mais vincado⁷⁴⁵. Isto é, a democratização do pensamento (feita, aliás, por outras artes como a pintura, arquitectura, por exemplo) não significa *per se* a democratização da filosofia, pelo menos como Deleuze define “filosofia” (como “pensamento conceptual”). Porém, aqui o cinema distingue-se das outras artes: uma filosofia do cinema não foi aqui entendida a par de uma filosofia da arte, isto é, uma filosofia sobre a arte, mas antes como uma filosofia a partir do cinema, uma filosofia com o cinema.

⁷⁴³ Idem, p. 7: “*Riflettere non è certo lo scopo primario, tanto meno lo è filosofare.*”

⁷⁴⁴ Stéfán LECLERCQ, « La réception posthume de l'œuvre de Gilles Deleuze » in Alain BEAULIEU (coord.), Gilles Deleuze, héritage philosophique, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 150-151. Para uma leitura da *pop'philosophie* leia-se D 10.

⁷⁴⁵ Noël CARROLL, *On Criticism*, p. 196: “That in addition to being a very well designed and polished Hollywood exposé, *Sunset Boulevard* also performs the function of popular philosophizing – of bringing to mind truths about the human condition that have been forgotten, neglected, or repressed – makes *Sunset Boulevard* more socially significant than *The Bad and the Beautiful*.” [Tradução pessoal]

Aproximar, a nível metodológico, os filmes experimentais dos filmes populares pode parecer uma atitude um pouco precipitada, na medida em que os primeiros partem *intencionalmente* de questões filosóficas e tentam, de um modo explícito e objectivo, argumentar e encontrar respostas a essas questões. Por não ser de todo óbvia esta ligação dos dois tipos de filmes, os esforços de Stanley Cavell e de Gilles Deleuze nas décadas de 70-80 não foram bem recebidos. Cavell, por exemplo, defendia que também os géneros mais populares, como o western, a comédia ou a ficção-científica, cuja principal intenção é entreter o espectador e não “reflectir” sobre questões filosóficas, poderiam ser um veículo de ideias e questões filosóficas. Um filme como *Doido com juízo* (*Mr. Deeds goes to town*, 1936), de Frank Capra faz-nos redescobrir a importância actual da filosofia de Descartes⁷⁴⁶. Contudo, poderíamos retorquir: não é o filme que faz filosofia, mas o espectador, o crítico ou o filósofo é que tornam o filme filosófico, ou seja, atribuem-lhe um carácter universal e necessário a partir desses casos particulares e empíricos que são retratados: ter pensamentos filosóficos não é sinónimo de filosofar.

Seguiremos, em forma de compêndio, três distintas possibilidades de compreendermos alguns filmes (quer auto-reflexivos e experimentais, quer populares e comerciais) como sendo uma *práxis* filosófica segundo a nossa definição de “pensar o cinema pelo cinema” enquanto pensar o cinema não-filosoficamente:

A) Filmes que materializam determinado *corpus* filosófico (a relação entre Terrence Malick e Martin Heidegger, relação que, como veremos, supera o paradigma da ilustração de um sistema filosófico);

B) Filmes *filosóficos* (da relação entre os filmes de Michael Haneke e o choque das imagens enquanto choque auto-reflexivo);

C) Filmes que reescrevem o seu carácter metacinematográfico e auto-referencial (a relação dos filmes de Quentin Tarantino com a História do século XX e a inexistência de “povo”).

⁷⁴⁶ Stanley CAVELL, “What Becomes of Thinking on Film?: Stanley Cavell in Conversation with Andrew Klevan” in Rupert READ/Jerry GOODENOUGH (ed.), *op.cit.*, pp. 187-191.

III.4.1.A. TERRENCE MALICK, UM CINEASTA HEIDEGGERIANO?

Um dos problemas da generalização feita por Martin Heidegger a partir de *Às Portas do Inferno* de Kurosawa era, como vimos, a impossibilidade de compreender o cinema como tendo uma vertente poética, como não estando apenas fechado na sua capacidade técnica de captação fotográfica. A abordagem de Heidegger está, assim, delimitada pelo seu interesse na linguagem e no perigo latente a todas as linguagens – da hegemonia de um modo europeu de pensar –, e não nas qualidades cinematográficas deste filme em particular: a inovadora estrutura narrativa composta por blocos que individualizam os testemunhos contraditórios, nos diversos *flashbacks* falsificadores que não ajudam a resolver a questão de quem seria o ladrão e assassino, ou na pureza da imagem presente, por exemplo, nas sombras da folhagem da floresta⁷⁴⁷. Para além disso, desconhece os laços de família existentes entre Kurosawa e Shakespeare ou Dostoiévski, dois dos autores europeus que mais o influenciaram na criação de personagens cinematográficas, aquilo a que Deleuze chama “afinidades” ou a correspondência entre a ideia que um escritor teve para um romance e a mesma ideia num filme⁷⁴⁸.

Com o objectivo de analisar o carácter filosófico que alguns filmes parecem ter, tomaremos como exemplo o caso de Terrence Malick no sentido em que é considerado como um cineasta heideggeriano⁷⁴⁹. Os seus filmes têm a marca desse apelo: eles mostram o pensamento do realizador relativamente à relação entre a imanência e a transcendência no mundo⁷⁵⁰. Nos filmes de Malick há precisamente *um tempo* para questionar a presença daquilo que *aparece*: há, no sentido heideggeriano, *um primado* do Ser. Porém, esta aproximação entre texto filosófico (conceitos) e

⁷⁴⁷ Charles TESSON, *Akira Kurosawa*, Paris, Cahiers du cinéma/Público, 2007, pp. 29-31.

⁷⁴⁸ DRF 295.

⁷⁴⁹ Tese de Robert SINNERBRINK, “A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malick’s *The Thin Red Line*” in David SORFA (ed.), *Film-Philosophy*, vol. 10, n. 3, 2006, pp. 26-37.

⁷⁵⁰ Ver, por exemplo: Hannah PATTERSON (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, London, Wallflower Press, 2003; Simon CRITCHLEY, “Calm: On Terrence Malick’s *The Thin Red Line*” in Rupert READ/Jerry GOODENOUGH (ed.), *op.cit.*, pp. 133-48.

imagens cinematográficas parece tornar-se incoerente quando comparada com o pouco interesse pelo cinema revelado por Heidegger.

Stanley Cavell foi o primeiro a fazer uma leitura heideggeriana de um filme de Malick, de *Dias do Paraíso* (*Days of Heaven*, 1978). Segundo Cavell, o realizador e o filósofo alemão partilham a mesma “visão metafísica do mundo”⁷⁵¹. Esta visão metafísica está presente quer no próprio dispositivo fotográfico do cinema, no sentido em que a película é uma possibilidade de os entes se mostrarem ou revelarem numa presença que remete para a sua ausência⁷⁵², quer nos temas abordados pelos filmes, por exemplo, a relação primordial do Homem com a Natureza em *Dias do Paraíso* ou a questão da verdade, finitude e mortalidade em *A Barreira Invisível* (*The Thin Red Line*, 1998).

Mas, em que sentido é que podemos compreender o conceito de um “cinema heideggeriano” ou a afirmação de que os filmes de Malick são heideggerianos? Se considerarmos a filmografia de Malick, *Noivos Sangrentos* (*Badlands*, 1973), *Dias do Paraíso*, *A Barreira Invisível* (*The Thin Red Line*, 1998), *O Novo Mundo* (*The New World*, 2005) e, mais recentemente, *A Árvore da Vida* (*The Tree of Life*, 2011), notamos que todos eles partilham características estilísticas inseparáveis do realizador, características como os longos planos-sequência, a duração contemplativa de cada plano, o enraizamento das personagens na natureza, no mundo em que vivem, a voz *off* que descreve, na primeira pessoa, o assombro perante as mudanças da natureza ou do mundo.

Há uma relação *estreita* entre as escolhas próprias da imagem cinematográfica a nível sonoro e visual, e os temas filosóficos abordados, o que permite compreender que haja nos filmes de Malick esta visão “poética” da realidade, como diz Cavell mas também no sentido heideggeriano de um pensamento intuitivo ou meditativo (ainda que Martin Heidegger, como vimos, nunca utilize esses termos para se referir ao cinema). Em *A Árvore da Vida*, por exemplo, Malick joga com o afastamento ou aproximação de escalas, entre o mais próximo e o mais distante, entre o microscópio e

⁷⁵¹ Stanley CAVELL, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, enlarged edition, Cambridge, Harvard University Press, 1979, p. xiv: “I think the film [*Days of Heaven*] does indeed contain a metaphysical vision of the world.”

⁷⁵² Ibidem, p. xvi.

o macroscópico. Mas, qual o lugar do Homem no processo genético que remonta ao início do Universo? A macroscopia revela-se, na verdade, como a mais superficial das abordagens: afinal, como ter uma imagem panorâmica de uma vida, uma qualquer, tenha ela a duração que tiver... É através de uma montagem irrepreensível entre imagem e som, entre o abstracto visual e o abstracto sonoro, que Malick cria o seu mais fértil e poético diálogo com o mistério que o consome. A ontogénese de Malick dá, desse modo, densidade ontológica à impassível cosmovisão kubrickiana elaborada em *2001: Odisseia no Espaço*.

Uma das leituras possíveis das qualidades apontadas a um realizador que se considera ser um realizador heideggeriano passa pela compreensão dos filmes como *ilustração* de conceitos filosóficos (heideggerianos) analisando temas como “ser-no-mundo” e “ser-para-a-morte”. Há em Heidegger uma distinção fundamental entre o plano ôntico e o plano ontológico: se no plano ôntico falamos de entes funcionais, do que está “disponível-à-mão”, com determinada finalidade e bom uso, como equipamento, etc., num plano ontológico, compreendemos que os entes materiais não são funcionais, na verdade, eles não são para nada, são simplesmente sem funções, sem usos, como, de um modo geral, a Natureza surge representado por Malick: o homem é indiferente à Natureza, isto é, ela não é bela ou sublime para que o homem assim a percepcione mas é-o simplesmente, sem motivos, independentemente do homem ou de um espectador. Esta indiferença, este carácter autónomo da Natureza é visível no plano final do filme, plano de um coco que germina à beira-mar. O que esse plano nos diz é que a natureza continuará sempre, indiferentemente dos acontecimentos da história da humanidade.

O problema surge, segundo Heidegger, quando o homem se compreende como um ente funcional. Pensando numa cena em particular de *A Barreira Invisível*, quando os soldados americanos tomam a ilha e se cruzam com um nativo que caminha em sentido contrário ao deles, compreendemos que, neste caso, ser-se soldado encerra-os em entes funcionais. A atitude dos soldados nesta cena do filme, como intrusos, desconfiados, cépticos, contrasta com o à-vontade da atitude do nativo com quem se cruzam. Se o nativo parece *habitar* aquele lugar, se aquele lugar lhe parece, de algum modo, natural, os soldados invadem-no e conquistam mais território. Para além da

relação com a Natureza, o Homem também se relaciona consigo próprio enquanto *cuidado* pelo seu Ser. Numa outra cena deste filme, o capitão John Gaff (interpretado por John Cusack), impedido de continuar a manobra de ataque ao exército Japonês com um soldado ferido, pergunta: “Is he dead?”, obtendo como resposta do próprio soldado ferido, “Not yet”. O que significa aqui este “ainda não”, eco da resposta de Heidegger à pergunta “já começámos a pensar?” A dicotomia das respostas (“Está vivo?”, sim ou não) compreende a morte como o fim da vida, como algo de exterior que põe termo à vida, como um contratempo. Ora, na resposta “ainda não” compreendemos a morte como o elemento ontológico do Ser dos entes: a nossa natureza como ser-para-a-morte.

Ou seja, a morte é o elemento ontológico que nos define, é interna e essencial ao que somos; não é o fim do processo mas *o processo*, é a modalidade ou modo de ser da própria existência como ser-para-a-morte. Por isso, é tão importante nos filmes de Malick esta aceitação (ou *quietude*⁷⁵³) perante a morte; não se trata apenas de uma questão de ter medo (ou seja, de vê-la como o ponto final) mas de uma questão essencial. Porém, se há a partilha desse elemento ontológico, cada um viverá a sua própria morte: ela é pessoal, intransmissível, incomunicável. É este carácter único que Malick tanto quer mostrar através do cinema: o caso particular, incomunicável do que é geral, de uma estrutura essencial a todos – a finitude e a mortalidade.

Esta passagem de uma compreensão ôntica para uma ontológica, leva-nos a uma outra questão relacionada com a ligação que Stanley Cavell faz entre *Dias do Paraíso* e Martin Heidegger: é a “beleza” desse filme que faz com que Cavell se lembre de um texto em particular de Heidegger, *O que chamamos pensar?*⁷⁵⁴. Por que é que Cavell cita este texto em concreto e não *Ser e Tempo*, o livro cuja temática o filme de Malick parece ilustrar na perfeição, temas como “ser-no-mundo”, “ser-para-a-morte”, “cuidado”, etc.?

Em primeiro lugar, a própria ideia de uma filosofia da arte em Heidegger é uma ideia problemática: em *A origem da obra de arte* (de 1935) o filósofo defende a “morte

⁷⁵³ Simon CRITCHLEY, “Calm: On Terrence Malick’s *The Thin Red Line*”, pp. 133-48.

⁷⁵⁴ Stanley CAVELL, *The World Viewed*, p. xv. Isto não significa, de modo algum, que *Ser e Tempo* não tenha sido uma leitura fundamental para a filosofia do cinema em Stanley Cavell. O termo “Weltanschauung” está, de facto, na origem do seu livro, *The World Viewed*.

da arte moderna” pela fotografia e pelo cinema. De facto, é conhecido o desinteresse que Heidegger tinha pela fotografia e pelo cinema enquanto presentificação de objectos, aprisionamento das forças do mundo pela objectividade de uma fotografia. A única referência que Heidegger faz ao cinema é negativa – em relação a *Às Portas do Inferno*⁷⁵⁵.

Em segundo lugar, parece-nos relevante que Cavell tenha citado um texto de uma fase posterior do pensamento de Heidegger, num altura em que este próprio autocrítica a sua filosofia anterior, de *Ser e Tempo*, e defenda a poesia como um modo de pensar. Ou seja, é neste texto que Heidegger afirma que o facto de termos a possibilidade de pensar não significa que pensemos de facto, ideia que será crucial para Gilles Deleuze relativamente ao problema do começo do pensamento.

Deste modo, compreendemos que, em primeiro lugar, não há uma teoria filosófica em Martin Heidegger sobre o cinema tal como, em segundo lugar, as escassas referências ao cinema nos seus textos têm um carácter crítico negativo. Para além disso, a formação filosófica de Terrence Malick (os estudos com Cavell, a tradução de Heidegger, uma tese de doutoramento – inacabada – sobre o conceito de mundo em Kierkegaard, Heidegger e Wittgenstein) não é suficiente para pressupormos que tenha havido uma passagem da linguagem filosófica para a linguagem cinematográfica. Ou seja, se os filmes de Malick são “heideggeriano” não o são *apenas* por ilustrarem ideias e argumentos filosóficos de Heidegger.

No entanto, o *inverso* parece ter potencialidades a explorar: os próprios filmes parecem sugerir um questionamento filosófico não só no modo como, cinematograficamente, expõem e *ilustram* os temas heideggerianos (como a relação do Homem com a Natureza, a finitude e a mortalidade, já referidos), mas também no modo como a estética cinematográfica em Malick *concretiza* esses temas. Neste sentido, não se trata tanto de ter ou não uma filosofia (heideggeriana) *sobre* a arte cinematográfica mas *uma filosofia (heideggeriana) do cinema*, um pensamento *com* o

⁷⁵⁵ Martin HEIDEGGER, *On the Way to Language*, pp. 16-17.

cinema: o cinema enquanto poesia cinematográfica⁷⁵⁶ permite revelar *um* mundo através da palavra, do som e da imagem, mostrando a relação entre a presença e a ausência dos seres.

Portanto, podemos afirmar que os filmes de Malick são heideggerianos apenas no sentido em realizam a ideia de poesia em Heidegger; são uma forma de pensar *com* o cinema não *sobre* o cinema tal como Heidegger não pretende pensar sobre o pensamento, fazendo deste um objecto do próprio pensamento, mas pensar aquilo que nos dá que pensar. Deste modo, é o carácter poético das imagens cinematográficas que nos faz pensar e, esta situação, é a origem de toda a filosofia no sentido heideggeriano e cavelliano: o que é que nos faz pensar?

Para além disso, há em Malick um *cinema pensativo*, isto é, a ideia de um pensamento meditativo é fundamental na leitura dos seus filmes. A nossa essência do ponto de vista ontológico não é funcional mas o facto de que “nós não pensámos ainda” é o que faz pensar mais. Compete-nos cuidar do nosso ser e dos outros entes. No todo, estamos a falar do próprio Ser do cinema, estamos num plano ontológico, meditativo e não apenas de descrição de elementos ônticos, dos entes. Fizemos a passagem do ôntico – da descrição dos entes particulares, do que está disponível à mão, do que é utilitário – para o ontológico, para a natureza desses entes, do Homem em particular, faz parte da sua natureza a preocupação por si mesmo. Esta passagem acontece quando se questiona e este ponto é fundamental – é justamente isso que Cavell pretende ao citar este texto de Heidegger em concreto. Não se trata de pensar os filmes de Malick como ilustração de conceitos heideggerianos mas como concretização desses conceitos filosóficos. Cavell refere Heidegger para seguirmos a questão principal deste texto: “o que é nos faz pensar?”.

Neste aspecto, o percurso filosófico de Cavell encontra-se com o de Deleuze. Isto é, Cavell não cita Heidegger apenas para “aplicarmos” ou ilustramos a filosofia através dos filmes de Malick; ele vai além de uma leitura heideggeriana de Malick, uma leitura que transcende o próprio livro de Cavell com os posteriores filmes de Malick.

⁷⁵⁶ Robert SINNERBRINK, “A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malick's *The Thin Red Line*”, p. 29: “A cinematic poesis”; “Much like Hölderlin and Rilke, Malick's cinema would be a form of poetic revealing or bringing-forth, a way or reawakening our lost sense of Being, of finitude and mortality, in a world transformed into world-image.”

Como já referido, Cavell apenas se refere a *Dias do Paraíso*, filme de 1978, no prólogo escrito em 1979 e não na primeira edição de 1971. Pensando nas últimas linhas do livro, há como que uma continuidade entre esse final e o último plano do filme que Malick faz a seguir, *A Barreira Invisível*, em que um coco germina à beira-mar:

Um mundo pleno sem mim que está presente para mim, é o mundo da minha imortalidade. É uma distinção do cinema – e um perigo. Considera a minha vida como o meu assombro do mundo, quer porque ficou por amar (o Holandês Voador) ou porque deixei assuntos por resolver (Hamlet). Deste modo, tenho razão para querer que a câmara negue a coerência do mundo, a sua coerência enquanto passado: que negue que o mundo esteja pleno sem mim. Mas há uma outra razão igualmente válida para querer afirmar que o mundo é coerente sem mim. Isso é essencial para o que espero da imortalidade: a sobrevivência da natureza a mim. Significará que o presente juízo sobre mim não é ainda o último.⁷⁵⁷

III.4.1.B. MICHAEL HANEKE, CINEMA CEREBRAL

Para além da identidade entre imagem cinematográfica e pensamento filosófico segundo a qual a essência do cinema tem como objecto o pensamento e o seu funcionamento, Deleuze particulariza no *cinema cerebral* um tipo de cinema que mostra a relação entre pensamento e imagens cinematográficas revelando de que modo o pensamento se relaciona com o impensável. Alargando as fronteiras do que se convencionou chamar de ‘Novo Extremismo Francês’, ideia cunhada por James

⁷⁵⁷ Stanley CAVELL, *The World Viewed*, p. 160: “A world complete without me which is present to me is the world of my immortality. This is an importance of film – and a danger. It takes my life as my haunting of the world, either because I left it unloved (the Flying Dutchman) or because I left unfinished business (Hamlet). So there is reason for me to want the camera to deny the coherence of the world, its coherence as past: to deny that the world is complete without me. But there is equal reason to want it affirmed that the world is coherent without me. That is essential to what I want of immortality: nature’s survival of me. It will mean that the present judgment upon me is not yet the last.” [Tradução pessoal]

Quandt⁷⁵⁸, notamos que a obra de Haneke ganha contornos teóricos e auto-reflexivos que ultrapassam as temáticas características deste movimento. Os seus filmes são um encontro entre imagens instintivas e intelectuais, uma combinação de cinema do corpo e do cérebro, como Deleuze descreve em *A Imagem-tempo* a propósito de Antonioni, um tipo de cinema que, ainda que cerebral, não deixa de ser emotivo. Esta era já uma das preocupações expostas em *Diferença e Repetição*, quando Deleuze falava da passagem da representação para a abstracção (“a teoria do pensamento é como a pintura: tem necessidade dessa revolução que faz com que ela passe da representação à arte abstracta; é este o objecto de uma teoria do pensamento sem imagem”⁷⁵⁹).

Em *Benny’s Video*, Benny (Arno Frisch) é um solitário adolescente obcecado pela sua câmara de filmar. Um dia, conhece uma rapariga no clube de vídeo, que acaba por matar. O que seria uma história convencional de um rapaz que conhece uma rapariga, transforma-se num exercício: Benny não se limita a matar a rapariga; ele filma-a em fora de campo para, posteriormente, a rever e mostrar aos pais (Angela Winkler e Ulrich Mühe). Esta sequência será o ponto de partida para a análise de um conjunto de filmes nos quais o lado fragmentário, a ambiguidade e a suspeita, bem como um directo o piscar de olho ao espectador, são as suas características comuns e que marcam a autoria de Haneke. A questão dos filmes construídos de uma forma fragmentada e sem relações lógicas aparentes (“ao acaso”) são uma constante no realizador como se houvesse uma vontade explícita de contar uma história através de peças isoladas ou de fragmentos. Assim, *O Sétimo Continente* (*Der siebente Kontinent*, 1989) é formado por três *flashbacks* correspondentes a três anos na vida de uma família através de episódios isolados, num exercício cinematográfico maquinal, expositivo e distante, no qual acompanhamos o quotidiano repetitivo. *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994) é, como o título indica, uma dupla mistura entre a imprevisibilidade e o lado fragmentário da realidade – são 71 fragmentos, ou separadores, isolados e sem nexos evidentes. Deste modo fragmentário, o cineasta cria imagens de origem incerta e

⁷⁵⁸ James QUANDT, “Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema” in *ArtForum*, February, 2004.

⁷⁵⁹ DR 438.

ambígua, misturando imagens do filme com imagens de câmaras de vigilância e de vídeos caseiros. Antes de *Brincadeiras Perigosas* (*Funny Games*, 1997), é em *Benny's Video* que irá pensar esta mesma questão. É interessante a relação que há entre o início e o fim do filme: nas primeiras imagens do filme somos confrontados com as gravações de um vídeo amador que registou o abate de um porco; o filme termina com a imagem impessoal de uma câmara de vigilância na esquadra da polícia. Haneke obriga-nos a questionar os índices documentais da primeira cena em que estamos conscientes do seu realismo. Sabemos que as imagens iniciais, que são manipuladas por Benny, no seu quarto, são reais. É neste sentido que Benny irá filmar a morte da rapariga, para ver “como é que é” e para manipular de igual modo, rebobinando, parando a imagem.

Rebobinar as imagens é uma forma de controlar o tempo tal como Paul (Arno Frisch) faz em *Brincadeiras Perigosas*. Benny e Paul reforçam o poder do rebobinar, acto que marca o poder do cineasta, a capacidade de controlar a realidade fílmica, para a criar ou recriar a duração: num momento a rapariga está morta mas, rebobinando, ela ganha novamente vida. Assim, é significativo que esse poder seja entregue a uma personagem, seja partilhada com Benny e Paul. Esse acto de rebobinar as imagens é uma metáfora do poder do cineasta. Suspeitamos das nossas próprias convicções, suspeita suscitada unicamente pelas imagens que nos fazem pensar no seu carácter artificial. Por exemplo, voltando a *Benny's Video*, temos uma imagem dupla da morte da rapariga pois, quando Benny mostra aos pais essas mesmas imagens, essas imagens são mais fortes do que antes. Essas imagens têm agora um outro poder porque os pais de Benny são os espectadores que antes tínhamos sido mas com a diferença de serem personagens do filme: para eles não é ficção dentro de ficção, mas “realidade” dentro de ficção.

Através da cinematografia de Haneke compreendemos que as características do cinema experimental – o fragmento, a construção em puzzle, a imagem filmada, o metacinema, etc. – não se limitam aos filmes não-narrativos mas também a longas-metragens comerciais, narrativas. Tendo em conta os elementos de ambiguidade e suspeita, parece que o (literal) piscar de olho de *Brincadeiras Perigosas*, estava lá desde o início. Neste filme, Paul, um dos dois jovens assassinos, pisca o olho para a

câmara e dirige-se directamente ao espectador. “Querem apostar que esta família estará morta até às nove horas?”. Esta auto-reflexão é partilhada com o espectador em *Benny’s Video*, *Nada a Esconder* (*Caché*, 2005) ou *Código Desconhecido* (*Code inconnu*, 2000) mas aqui o assassino faz rebobinar a cena – ele é o filme tal como o filme é assassino. Segundo Daniel Frampton, a cinematografia de Haneke exemplifica o que ele chama de “cinema filosófico”, um tipo de cinema que nos faz questionar e duvidar, que nos revela novas ligações entre as imagens e as ideias⁷⁶⁰. No entanto, para este autor, o conceito de cinema cerebral de Deleuze parece limitar a análise a uma analogia com o cérebro humano. O seu objectivo, ao sugerir uma nova epistemologia e uma nova imagem do pensamento que passa necessariamente por uma mente do filme (“film mind”), parece ser este⁷⁶¹. Neste sentido, o cinema não só nos faria pensar como ele próprio seria capaz de pensar.

Nada a Esconder surge como um filme que teoriza sobre o registo das imagens filmadas à revelia do casal do filme, Juliette Binoche e Daniel Auteuil. Estes vão recebendo, em casa, imagens das suas vidas num registo automático de alguém que os observa e filma. No entanto, estas imagens surgem num registo ambíguo, igual ao restante filme – ao verdadeiro filme – e, por este motivo, é-nos difícil, enquanto espectadores, identificarmos o índice de realidade aí presente. Talvez o índice mais marcante seja o seu carácter estático, fazendo lembrar câmaras imóveis de vigilância.

O olhar de Haneke-realizador confunde-se, intencionalmente, com o realizador-voyeur daquelas gravações anónimas, fazendo-nos participar nesse voyeurismo, como sucedera em *Brincadeiras Perigosas*. Este facto torna-se mais forte na sequência do suicídio de Majid e, só pela posição da câmara, podemos suspeitar ser outra que não a de Haneke-realizador, destacando-se como imagem-objecto no interior do registo fílmico. Mais uma vez, as imagens de Haneke são imagens-pensamento ou cerebrais, provocando estranheza e confusão porque obrigam o pensamento a sair do mecanismo de montagem do filme. Deste modo, acompanham o próprio

⁷⁶⁰ Daniel FRAMPTON, *Filmosophy*, pp. 140-141: “This is filmsophical cinema, asking questions of us, revealing new linkages between worlds and ideas. This is aesthetically powerful cinema – it is the images and the sounds themselves which affect us, before and around their themes. The filmsophical ideas are memorable and impactful because this cinema is also striking and beautiful.”

⁷⁶¹ Ibidem, p. 11: “film possibly contains a whole new system of thought, a new episteme.”

funcionamento cerebral expondo os pontos onde este não funciona correctamente, onde este não acompanha a reprodução mecânica das imagens.

Por todos estes motivos, o cinema cerebral é, na filosofia deleuziana, uma nova imagem do pensamento, é o plano de imanência do pensamento, e o cinema de Haneke pode ser compreendido como uma reinvenção deste mesmo cinema de que Deleuze nos fala. Esta cerebralização do mecanismo de infligir dor no outro que acontece em *Brincadeiras Perigosas* tem ainda traços de auto-ironia, principalmente em três cenas envolvendo Paul: quando Paul aposta com os espectadores que aquela família estará morta até às nove horas do dia seguinte; quando avisa que não podem terminar aquela tortura pois estão a fazer um filme ou quando Paul faz *rewind* do próprio filme evitando que as vítimas estejam em vantagem. Por causa do mecanismo automático, não há hipótese de libertação. Este *rewind* faz-nos compreender melhor o poder do mecanismo cinematográfico como automatismo do qual ficamos reféns.

III.4.1.C. QUENTIN TARANTINO, OU A DEVOLUÇÃO DA CRENÇA NO MUNDO?

O problema do carácter político do cinema moderno conjuga dois factores distintos que se encontram interligados: um externo ao cinema dizendo respeito à própria História do século XX e aos efeitos da Segunda Guerra Mundial enquanto origem da crise da verdade e da imagem-acção, da suspensão da ligação Homem-Mundo e consequente *descrença* no mundo; um outro factor interno ao cinema, atendendo aos géneros cinematográficos e respectivas convenções e à distinção entre um cinema maior ou dominante e um *cinema menor*.

No cinema clássico anterior à Segunda Guerra Mundial, há, pelo contrário, uma ligação entre Homem e Natureza e uma crença no mundo; neste regime, o povo está presente como *dividual*, como um povo tornado sujeito colectivo: ainda que oprimido, ainda que massa inconsciente ou revolucionária, *há um povo* presente nos filmes de

Eisenstein e de Riefenstahl. Esse carácter político encontra-se presente também no cinema americano: pensemos em John Ford e na ambiguidade entre o género americano, o western, de *Cavalcada Heróica (Stagecoach, 1939)*, filme que enaltece o direito à propriedade dos pioneiros no Oeste Americano pela força, e a defesa dos pilares da fundação de uma Nação, enquanto Estado moderno baseado nas Leis e nas Instituições, retratado em *A Grande Esperança (Young Mr. Lincoln, 1939)*.

Se nesse período anterior à guerra, o povo está presente, no pós-guerra, *falta o povo*⁷⁶². A ausência de povo é a primeira marca assinalada por Deleuze para caracterizar a alteração entre o cinema clássico e o moderno do ponto de vista político. Como entender esta lacuna no cinema moderno quando nos referimos a uma arte que é, desde o início, não só apelativa às “massas”, como foi inclusive posta ao serviço da propaganda ideológica, quer por Estaline, quer por Hitler? Terá a descrença no mundo, o carácter intolerável e o uso manipulador do cinema, conduzido o cinema moderno à apoliticidade, à impossibilidade de um compromisso político ou ideológico?

O expressionismo alemão explorou largamente as diversas modalidades do autómato espiritual: desde os sonâmbulos e hipnotizados que surgem em *O Gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920)* de Robert Wiene e *O Testamento do Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933)* de Fritz Lang, aos robots de *Metropolis (1927)* igualmente de Fritz Lang⁷⁶³.

Neste aspecto, o surrealismo de Artaud vai para além destas figuras de autómatos característicos do expressionismo alemão, ou seja, Artaud vai para além do pensamento de uma mente hipnotizada, esquizofrénica, despojada de pensamentos independentes e nocturna (segundo o predomínio dos sonhos e do inconsciente) para

⁷⁶² IT 281-283. Deleuze termina a conferência na FEMIS com as seguintes palavras, DRF 302: « Quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art? Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux. Exactement ce que Paul Klee voulait dire lorsqu'il disait : « Vous savez, le peuple manque ». Le peuple manque et en même temps, il ne manque pas. Le peuple manque, cela veut dire que cette affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et un peuple qui n'existe pas encore n'est pas, ne sera jamais claire. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore. »

Não pretendemos esclarecer este carácter “misterioso”; apenas seguir a força desta ideia no que poderá ser o carácter político nas cinematografias modernas tendo como ponto de referência os filmes de guerra de propaganda Nazi.

⁷⁶³ IT 344.

uma *impotência* do próprio pensamento, uma impotência diurna e consciente presente na vaga dos “vigilâmbulos”⁷⁶⁴.

Para além do perigo de o autómato espiritual se tornar no Homem fascista, maioritariamente pela mediocridade dos filmes e pelo próprio fascismo da produção cinematográfica, Gilles Deleuze encontra ainda nesta situação a possibilidade de “pensar o cinema pelo cinema”. Porém, este pensamento-acção exige uma recuperação da união entre Homem e Natureza, unidade perdida no pós-guerra e na crise da imagem-acção, mas fundamental para recuperar a crença *neste* mundo tal como ele se apresenta, como intolerável, impossível, imperfeito e falsificador, no entender de Nietzsche.

A crítica da vontade de verdade conduziu-nos tanto ao fim do Homem verídico, como das narrativas verídicas, supressão que, inversamente, ascendeu o Homem *falsificador* e potenciou o poder das narrativas *falsificadoras*. Isto é, para que o pensamento seja imediatamente acção precisamos de agir no mundo, precisamos de uma ligação e de um interesse pelo mundo. Na verdade, se há arte capaz de devolver a crença no mundo ela é o cinema: “o cinema enquanto arte de massas pode ser por excelência a arte revolucionária, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito”⁷⁶⁵.

Como contornar esta descrença no mundo evidenciada no regime do cinema moderno marcado pelo carácter intolerável do pós-guerra e pela impossibilidade de pensar quer o mundo, quer o Todo? Analogamente, como é que podemos combater a ditadura do pensamento – da identidade, da mesmidade – através do cinema?

“Pensar o cinema pelo cinema” é o que recentemente fez Quentin Tarantino com *Sacanas sem Lei (Inglourious Basterds, 2009)*. Durante a Segunda Guerra Mundial, um grupo de soldados americanos é destacado para a Europa para combater os Nazis. Paralelamente, Shoshanna Dreyfus (Mélanie Laurent), única judia sobrevivente do implacável Coronel Landa (Christoph Waltz), gere uma sala de cinema na Paris ocupada

⁷⁶⁴ IT 217: « Tandis que l’expressionisme fait subir à la veille un traitement nocturne, Artaud *fait subir au rêve un traitement diurne*. Au somnambule expressionniste s’oppose vigilambule d’Artaud. » [em itálico no original]

⁷⁶⁵ IT 282: « le cinéma comme art des masses peut être par excellence l’art révolutionnaire, ou démocratique, qui fait des masses un véritable sujet. » [Tradução pessoal]

quando é abordada por um jovem soldado, Fredrick Zoeller (Daniel Brühl) para aí apresentar *O Orgulho da Nação* (*Stolz der Nation*), filme de guerra de propaganda nazi no qual é o protagonista⁷⁶⁶. Na estreia, todos se reúnem nessa sala de cinema: os soldados americanos, Shoshanna, Hitler e os principais representantes do III Reich. *O Orgulho da Nação*, filme dentro do filme (subcategoria 1.b) anteriormente analisada) realizado por Alois von Eichberg (alter-ego de um dos actores, Eli Roth) enaltece os feitos do soldado Zoeller, reproduzindo o genérico, os planos, as técnicas e o argumento que caracterizam este género de filmes, parodiando, por sua vez, os originais filmes de propaganda nazi. Shoshanna altera o filme, inserindo planos do seu rosto, em *close-up*, anunciando o seu acto de vingança antes de incendiar a sala de cinema a partir da película cinematográfica: a “Operação Kino”.

Deste modo, Tarantino expõe o poder que o regime Nazi atribuiu ao cinema e o seu uso propagandístico através das políticas do ministro da propaganda, Joseph Goebbels (subcategoria 1.a). Os casos mais conhecidos são a estreita relação entre o cinema de Weimar e Leni Riefenstahl, a realizadora de *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1935), sobre os comícios de Nuremberga, e *Olimpíadas* (*Olympia*, 1938), sobre as olimpíadas de Berlim, bem como Veit Harlan, realizador de *Jud Suss* (1940)⁷⁶⁷. Há, deste modo, um movimento circular e de espelho entre o filme *O Orgulho da Nação* e *Sacanas sem Lei*: se o primeiro enaltece o herói nazi pelo número de soldados americanos que teria morto, o segundo enaltece um grupo americano de caçadores de nazis.

A questão da “esteticização da política”, por exemplo, através do carácter “belo” da guerra e dos soldados, segundo a crítica elaborada por Walter Benjamin⁷⁶⁸, está sempre presente. Mas esta inversão não se traduz numa *inversão* da reacção do espectador em relação aos filmes: o cineasta evita o maniqueísmo espectável num género cinematográfico que tem como tema principal o carácter *inefável* ou irrepresentável dos horrores perpetrados de um modo *massivo* e *metódico* por

⁷⁶⁶ Cumprindo os requisitos do género filme de guerra de propaganda Nazi assinalados em Siegfried KRACAUER, *From Caligari to Hitler*, Princeton, Princeton University Press, 1947, p. 275ff.

⁷⁶⁷ Em « Le Juif Riche » in DRF 123-126, Gilles Deleuze analisa a expressão cinematográfica do fascismo Nazi e do anti-semitismo relativamente ao filme censurado e interdito em França, *Schatten der Engel* (1975) de Daniel Schmid.

⁷⁶⁸ Walter BENJAMIN, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, pp. 111-113.

regimes totalitários na primeira metade do século XX (os Gulags soviéticos e o Holocausto e os actos Nazis contra os Judeus).

Ou seja, Quentin Tarantino *altera* os clichés impostos pelo esquema tradicional do nazi-agressor/judeu-vítima através da personagem de Aldo Raine (Brad Pitt): se Raine é sempre representado neste filme não como o judeu-vítima mas o judeu-vingador transforma-se, no final do filme, no judeu-agressor inscrevendo uma suástica na testa de Landa, o nazi-vítima. Shoshanna começa por representar a judia-vítima de Landa para, no final do filme se converter na judia-vingadora⁷⁶⁹.

A questão é duplamente trabalhada por Tarantino, pois a Operação Kino não é apenas uma mera metáfora: o III Reich não é destruído apenas “metaforicamente” pelo cinema mas *literalmente*, pela própria película que arde⁷⁷⁰. Tarantino não quer apenas elaborar metáforas, movimento que vai do pensamento para a imagem cinematográfica, mas antes a identidade pensamento-imagem: é o próprio cinema que derruba literalmente o regime fascista. O filme “ganha” uma consciência política. Desse modo, radicaliza a categoria 1., ou seja, nas diversas camadas da Operação Kino está explícito o poder do cinema quando apropriado pelos seus “inimigos” e, simultaneamente, quando usado para reescrever a História. Este poder de crença num mundo, normalmente, não surge neste género de filme: do ponto de vista de uma filosofia do cinema, este filme apresenta diversas camadas de leitura, o contrário do que se espera de um filme popular. Em primeiro lugar, na exposição dos géneros cinematográficos, desde a paródia ao género “filme de guerra” e “western”, até à crítica desses géneros na exacerbação do choque visual. Noël Carroll defende que este filme pertence, igualmente, à linhagem de filmes auto-reflexivos do cinema como *O Crepúsculo dos Deuses*, enquanto “Hollywood exposé”⁷⁷¹. Para Carroll, o cineasta tem, neste caso, a vantagem de aliar o cinema *avant-garde*, um género cinematográfico que

⁷⁶⁹ Matthew BOSWELL, *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*, London, Palgrave Macmillan, 2011, p. 12: “By the end of the film the roles have been reversed and we find ourselves positioned beneath Raine’s knife (...) The Jewish victim has turned executioner, and the viewer looks out onto the world through the eyes of a petrified Nazi.”

⁷⁷⁰ Como se não bastasse esta vingança perpetrada pelo próprio Cinema, Tarantino cria ainda Archie Hicox (Michael Fassbender), inglês aliado dos americanos, antigo crítico de cinema de propaganda nazi e admirador de G. W. Pabst.

⁷⁷¹ Noël CARROLL, “Philosophical Insight, Emotion, and Popular Fiction: The Case of *Sunset Boulevard*”, comunicação na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 14 de dezembro de 2009.

tradicionalmente dá que pensar por reflectir *intencionalmente* no cinema e nas imagens cinematográficas, com o cinema mais *popular*, um género cinematográfico que chega a um vasto público. Desse modo, Tarantino concilia perfeitamente a auto-reflexão com a ideia de uma “filosofia popular” defendida por Carroll.

Mas, em Tarantino, a mistura ou *colagem* de géneros passa também pela fusão de formas de expressão, como a intromissão de *anime* em *Kill Bill: a Vingança* (*Kill Bill: Vol.1*, 2003), de elementos de banda desenhada em *Pulp Fiction* (1994), ou ainda pela passagem do duplo de cinema a personagem principal, como em *À Prova de Morte* (*Death Proof*, 2007). Neste sentido, este hibridismo difere e vai muito além da impureza que encontramos em Michael Haneke entre os vários tipos de registo, vídeos caseiros, câmaras de vigilância ou câmara de filmar: neste caso, a arte cinematográfica precisa de elementos *não-cinematográficos*. No fundo, este é o método de Deleuze: de citar e recriar, construindo um novo pensamento mas com laços de familiaridade com várias formas de arte e planos de imanência filosóficos.

Ou seja, a colagem e o *dividual* são recursos usados por Tarantino para criar um filme sobre o intolerável, o inexplicável, o chocante e o inefável de um período que marcou a compreensão filosófica das expressões humanas, mas que não se enquadra no que é representável artisticamente. A impossibilidade de pensarmos este mundo traduziu-se numa consequente descrença nele.

Através de uma síntese na polémica da filosofia do cinema entre filmes populares e filmes de vanguarda, o cineasta faz a ponte entre o domínio técnico e industrial da cinematografia norte-americana, mas com a inclusão de géneros característicos das cinematografias menores: o filme *noir* em *Cães Danados* (*Reservoir Dogs*, 1992) ou *Pulp Fiction*, o *blaxploitation* em *Jackie Brown* (1997), o *kung-fu* em *Kill Bill* ou o filme de guerra em *Sacanas sem Lei*. Neste filme, inverte a situação de domínio da língua inglesa nas cinematografias menores: isto é, em vez de usar a linguagem dessa maioria dominante e colonizadora (língua inglesa), Tarantino recorre às línguas “nativas” das suas personagens (língua francesa, alemã ou italiana)⁷⁷².

⁷⁷² Ao contrário do filme original que está na base deste *remake*, *Quel Maledetto Treno Blindato* (1978), de Enzo G. Castellari.

Há uma nova estética do cinema que diz apenas respeito ao cinema e ao mundo cinematográfico, uma estética metacinematográfica⁷⁷³: realizadores como Sergio Leone, Quentin Tarantino ou Brian De Palma já não têm como referência a realidade (ou todas as questões envolvidas no essencialismo do cinema, saber se é uma arte realista ou não, etc.), mas *o próprio cinema*. O meio cinematográfico representa apenas o meio cinematográfico e não um suposto mundo exterior, a realidade, representável. O grande passo em frente reside neste aspecto: ter na arte cinematográfica como influência a mistura e a indiscernibilidade entre géneros, as diferentes técnicas, o estilo, a montagem, o argumento, etc., como auto-reflexão.

Ou seja, no metacinema, o cinema tem a capacidade filosófica de auto-reflexão, de ser ele próprio a matéria-prima da sua reflexão como auto-referente. Em *Kill Bill: a Vingança*, a cena na qual Elle Driver (interpretada por Daryl Hannah) percorre o corredor do hospital com uma seringa mortal para eliminar The Bride (personagem de Uma Thurman) é feita pelo ecrã dividido: desse modo, Tarantino homenageia e imita Brian De Palma (*Carrie*, 1976) que, por sua vez, já estava a copiar Alfred Hitchcock de *A Mulher que Viveu Duas Vezes* (*Vertigo*, 1958). “Tarantino e De Palma estão a encenar o cinema em vez de representarem uma realidade não-cinematográfica. As várias citações funcionam como um fluxo de um diálogo *metacinematográfico*”⁷⁷⁴. Relembrando as leituras que Žižek fez sobre a relação entre cópia e simulacro a propósito de *A Mulher que Viveu Duas Vezes* enquanto “filme anti-platónico”, podemos aqui relançar essa oposição afirmando que, neste caso, Tarantino cria um filme no *meio* de uma *série* de cópias, isto é, as suas imagens remetem-nos não para um original (modelo) mas para uma cópia ou expressão da *serialidade* que marca a arte contemporânea.

Assim, em Tarantino a construção da narrativa de *Pulp Fiction* ou *Kill Bill*, por exemplo, não segue uma narrativa linear, não tem situações totalizadoras nem um herói individual, tal como a montagem não segue uma sequência lógica, espaço-temporalmente verosímil. Tal como tínhamos analisado a história da filosofia como

⁷⁷³ Bruce ISAACS, *Toward a New Film Aesthetics*, Londres/Nova Iorque, Continuum, 2007.

⁷⁷⁴ Ibidem, p. 165: “Tarantino and De Palma are performing cinema rather than representing a non-cinematic Real. The several quotations function as a stream of *metacinematic* dialogue.” [Tradução pessoal] Ibidem, p. 159: “The narrative frame is collapsed, and [that] the distinction between diegetic and nondiegetic utterance is blurred.”

uma sequência de “pensadores-cometa”, também a história do cinema revela cineastas-cometa no sentido *intempestivo* do termo: como imagens cinematográficas por vir, isto é, como antecipação da passagem do tempo.

A redescoberta do carácter intempestivo na arte cinematográfica remete-nos para uma leitura de Nietzsche, ou seja, o intempestivo não se refere a uma perspectiva sempiterna da filosofia e do cinema, dos conceitos filosóficos e das imagens e géneros cinematográficos, nem para uma perspectiva dialéctica ou historicista dos mesmos. Na perspectiva intempestiva, o artista destrói para criar, ou seja, os actos poéticos têm uma ligação com o mundo enquanto acto revolucionário, político e histórico⁷⁷⁵. Independentemente de haver ou não um compromisso político, no sentido ideológico, há neste caso um compromisso com o próprio cinema e a sua *acção* no mundo.

⁷⁷⁵ ID 180.

CONCLUSÃO

No ano lectivo de 1981-1982 na Universidade Paris 8, Vincennes-Saint Denis, Gilles Deleuze inicia uma série de aulas sobre cinema, segundo uma nova leitura da filosofia de Henri Bergson, trilhando, desse modo, novas perspectivas e abordagens ao bergsonismo relativamente às que realizara anteriormente com textos sobre a diferença, a criação de conceitos, a duração, etc. O método pedagógico que relaciona *cinema e filosofia*, considerado experimental pela própria Universidade, repetir-se-á nos dois anos lectivos seguintes. Em 1983, publica *A imagem-movimento* e, dois anos volvidos, *A imagem-tempo*.

Assim, nesta investigação procurámos compreender o interesse de Gilles Deleuze pelo cinema, tendo em conta um *sistema filosófico já elaborado*, de uma forma fundamentada, e que localizámos em *Diferença e Repetição*, de 1968, seguindo dois pontos de vista: por um lado, através da análise da função do cinema na sua leitura da filosofia de Henri Bergson com evidentes consequências filosóficas ao nível da compreensão quer da temporalidade, quer da ontologia material. Neste aspecto, percorremos a avaliação das imagens cinematográficas segundo a *viragem temporal* operada relativamente ao predomínio da dimensão espacial (neste sentido, as *imagens cinematográficas* são sempre compreendidas como *planos* e não como fotogramas). Por outro lado, através da compreensão da *real e efectiva* intervenção do cinema no seu trabalho filosófico, principalmente com o projecto de elaborar uma *filosofia da diferença* definida como *criadora* e uma *ontologia do virtual* compreendida como análise do processo de *diferenciação* ou actualização do virtual.

Porém, tendo como fio condutor e princípio de investigação a criação de uma *nova imagem do pensamento* e tendo, igualmente em conta a ambiguidade filosófica entre uma teoria da imagem enquanto imagem artística (no caso concreto, com evidência para as imagens cinematográficas em grande parte devido ao seu carácter

móvel e temporal), e uma teoria do conhecimento enquanto imagem que o pensamento se dá a si mesmo *do que significa pensar*, orientar-se no pensamento, defendemos uma crítica da imagem dogmática em prol de uma nova imagem relativa a um *pensamento sem imagem*. Do estudo das imagens do pensamento, ou *noologia*, destacámos a origem *involuntária* e forçada do pensamento, a substituição da verdade por um compromisso com a falsificação e o desacordo das faculdades. Assim, como resultado da crítica da imagem dogmática do pensamento, resultam outros *mapas* e outras imagens que nos *dão que pensar*. Isto é, as afinidades ou *ressonâncias* que procurámos entre *cinema e filosofia* conduziram-nos a um paralelismo: tal como a imagem-tempo tematiza sobre os elementos da imagem-movimento, assim identificamos a imagem-movimento com a imagem dogmática do pensamento e a imagem-tempo com a nova imagem.

A imagem do pensamento foi, deste modo, o conceito tomado como fio condutor e de ligação entre cinema e filosofia partindo da adaptação que Gilles Deleuze faz da fórmula de Jean-Luc Godard, “não uma imagem justa, apenas uma imagem”: também os filósofos deveriam procurar “não ideias justas, apenas ideias”. Friedrich Nietzsche terá inaugurado uma outra prática filosófica assente na procura de *novos meios de expressão* que Deleuze encontra justamente no cinema entendido como *expressão do pensamento*.

As imagens cinematográficas levam-no a pensar o tempo e o paradoxo criado pelo carácter contemporâneo e simultâneo das dimensões temporais que colocam o conceito de verdade em crise, isto é, põem em crise a imagem clássica, racionalista, de verdade. Uma outra imagem cinematográfica e filosófica se ergue: da falsificação como método narrativo do cinema, como relação ontológica do sujeito com o mundo. A rede noológica entre Deleuze-Bergson-Godard revela-se de uma forma clara: ainda que Deleuze se tenha dedicado à filosofia de Bergson no início da sua vida académica, em 1956, será com um texto sobre Jean-Luc Godard, vinte anos passados, que finalmente, e influenciando o futuro do que seriam os estudos de cinema e a filosofia do cinema a partir de então, relaciona Bergson ao cinema e à temporalidade criada pelas imagens cinematográficas, nomeadamente os paradoxos das dimensões temporais. Que *ideia*

teve Deleuze ao ver as imagens de Godard que o terão levado a falar de um cineasta em termos filosóficos?

A crítica da imagem dogmática enquanto luta contra a *doxa* e o cliché, o bom senso e o senso comum do modelo de representação, *reconhecimento* e lembrança, conduz-nos a uma filosofia do paradoxo enquanto “devir-menor” da própria filosofia, isto é, contra a soberania dos conceitos de mesmidade, identidade ou unidade, e pensamento dialéctico binário. Começámos a segunda parte desta dissertação por analisar as três formas da ilusão da representação segundo uma tradição filosófica ancorada no pensamento de Nietzsche: no pensamento, na ideia e no sensível.

Ora, o plano de imanência filosófico tanto pode ser povoado por conceitos como por figuras não sendo, conseqüentemente, sinónimo de “plano filosófico”. A prática filosófica é estimulada pelo *não-filosófico*, pela matéria concreta, pelas imagens cinematográficas, por exemplo, através de interferências *extrínsecas*, *intrínsecas* e *ilocalizáveis*. Uma nova lógica, que se traduz na substituição da conjugação É pela conjunção E, é identificada com o elemento incomensurável de Jean-Luc Godard, “entre duas coisas”. Ter uma ideia em cinema ou em filosofia não é, neste sentido, uma ideologia mas uma prática – uma *práxis* como *pensamento-acção*.

Portanto, quando Godard desconstrói a narrativa audiovisual, aparta o som da imagem (força da *síntese disjuntiva* de imagem e som), usa o falso *raccord* entre imagens, desafiando o inesperado no espectador, ele é o *cineasta-filósofo*: ou seja, faz com que ver um filme seja um acto de aprendizagem e *experimentação* e não de reconhecimento (o *noochoque* convertido em *noocinema*).

A passagem ontológica do virtual para o actual, como passagem de um estado inconsciente para um outro consciente, num Universo bergsoniano ele próprio *feito de imagens* (ainda que sem serem percebidas ou representadas), implica a criação de um sujeito que permaneça, que *dure* operando, de algum modo, o *fluxo* da matéria móvel (imagens como cortes imóveis e como cortes irracionais). Mas, para Deleuze, este sujeito não é compreendido como sendo uma unidade (por exemplo, um Eu unitário das três faculdades, centro do acordo de faculdades no sentido kantiano) ou um centro das experiências. Analisámos uma concepção de ideia estética como expressão do que não é exprimível na ideia racional mas que o exprime *quando* cria

uma *outra* natureza (o Génio). Neste sentido, a Ideia estética “dá que pensar” ao alargar os conceitos do entendimento e ao libertar a imaginação dos limites do entendimento, estabelecendo um *acordo livre e indeterminado*. Na leitura deleuziana tal não significa que a imaginação se aproprie, finalmente, da função que o entendimento tem na *Crítica da Razão Pura* ou a razão na *Crítica da Razão Prática*: a imaginação não tem funções legisladoras. No pensamento deleuziano, o sujeito, longe da concepção de um *cogito*, é o motivo de abertura temporal operada com a distinção de natureza, e não apenas de grau, entre a lembrança e a percepção. Este sujeito aproxima-se, em nosso entender, fortemente de uma ideia de espectador de cinema.

Como conciliar a percepção da mudança com a permanência ou continuidade de um sujeito? Qual a génese da lembrança? Lembrança e percepção não são dimensões temporais que se sucedem numa linha cronológica do tempo mas antes são contemporâneas uma da outra. Neste aspecto, os livros escritos sobre cinema e filosofia nos anos 80 complementam a ontologia do virtual através do desenvolvimento das sínteses temporais apresentadas em *Diferença e Repetição*: algumas imagens cinematográficas, as imagens-tempo, provocam um novo pensamento sobre o tempo ao apresentá-lo como ele é em si mesmo, isto é, mostram *directamente* o tempo *fora dos eixos*, primeira “inversão kantiana” que se traduz no movimento que se subordina ao tempo. Será o conceito de *imagem-cristal* a desenvolver a ontologia do virtual, ao ser o ponto *físico* mas *indiscernível* entre actual e virtual criando um circuito de coalescência de uma imagem actual com a sua imagem virtual (movimento de cristalização do actual). Ao mostrar a cisão entre passado e presente *num só plano*, ela torna-se imagem da *génese* do Tempo (máquina criadora de tempo puro). Esta génese do tempo levou-nos, por seu lado, a questionar a génese do próprio pensamento. A teoria da imagem cinematográfica em Gilles Deleuze encontra-se de um modo indelével com uma teoria do conhecimento conciliando as oposições vinculadas pela tradição filosófica entre “imagem” e “pensamento”.

Se para Platão ou Descartes, pensar por imagens é, de algum modo, não estar no âmbito do verdadeiro pensamento filosófico mas da *doxa* e da incerteza, Henri Bergson alargará o sistema de “impressões e imagens” em David Hume do âmbito estritamente noológico para o próprio Universo: neste sentido, *tudo é imagem*, não

apenas aquilo que percebemos e que representamos, mas também as imagens que não percebemos e não representamos. Ou seja, uma imagem é imagem ainda que virtual e inconsciente. Na passagem de um estado virtual e inconsciente para um outro actual e consciente, nada muda do ponto de vista da *natureza* das imagens. É a partir deste materialismo que Gilles Deleuze trabalhará na elaboração de uma *noo-ontologia virtual* através do movimento de actualização do virtual, enquanto, paradoxalmente, acto de *diferenciação*, e de cristalização do actual: actualizar-se significa, para o virtual, diferenciar-se.

Os escritos filosóficos de Deleuze dedicados ao cinema foram a descoberta de um continente ainda desconhecido (“uma nova e incógnita terra”) da prática e teoria filosóficas não apenas pelo dinâmico trabalho de classificação de imagens cinematográficas quanto à sua *temporalidade*, mas, principalmente, pela aproximação das imagens aos conceitos filosóficos. Ou seja, a haver um movimento *recíproco* e *natural* entre o cinema e a filosofia, tal como tomámos como premissa desta dissertação, ele traduz-se na criação de conceitos, através da necessária elaboração de uma *filosofia-cinema* de cariz pragmático, distinta de uma filosofia *sobre* as imagens cinematográficas e de um cinema que *ilustre* as ideias filosóficas.

Em consequência desta distinção, aliada, por um lado à definição da função *conceptual* da filosofia e, por outro, à distinção entre *filosofar* e *pensar*, compreendemos agora melhor em que sentido afirmamos que as teorias que defendem o carácter filosófico e *filmosófico* do cinema estejam baseadas num equívoco meta-filosófico. Inexactidão que não contradiz em nada a interferência ou afinidade entre as duas artes, isto é, há, *de facto*, uma relação forte entre cinema e filosofia que não se encontra na sua identidade mas nas suas *diferenças*: é justamente o carácter *não-filosófico* do seu plano de composição (affectos e perceptos) enquanto pensamento não-conceptual que dá que pensar filosoficamente. Assim, o poder do pensamento não reside no acto de reconhecer ou de reflectir mas na capacidade que tem de criar novos conceitos a partir do *impensável* que *não pode senão* ser pensado.

Uma nova imagem do pensamento resulta, deste modo, num plano de imanência filosófico que constrói um universo de imagens, que *projecta um mundo feito de imagens*. Os próprios conceitos são de natureza cinematográfica de tal modo

que sustentámos o noocinema enquanto conceito que sintetiza a constituição de uma filosofia do cinema, não como um pensamento do cinema ou sobre o cinema, mas uma filosofia-cinema, uma *cinematografia do pensamento*. Isto é, os conceitos, ao partilharem da criação de movimento com as imagens-movimento, têm o valor de *remakes filosóficos* das imagens cinematográficas. Gilles Deleuze não procura seguir um sistema de analogia e de comparação com uma linguagem mas *deduzir* os tipos de imagem começando pela *matéria sinalética* (as imagens-movimento do cinema), procurando novas imagens-pensamento.

No final, novos desafios se nos afiguram: como equilibrar a relação entre o poder político, ético e estético da arte cinematográfica e o poder do pensamento num processo de *democratização do pensamento* elaborado através de uma arte democrática, do povo? E como resistir e combater a desigualdade entre o carácter massivo das imagens cinematográficas (mas não apenas, de todas as imagens-movimento) e os movimentos menores que rompem com a soberania e a hegemonia de uma arte estabelecida? O cinema revela-se como a arte que *actualiza* o ideal grego de *Paideia* enquanto *pedagogia cinéfila*. Para tal, reclamámos uma subversão do platonismo, entendida como abandono da analogia com a Alegoria da Caverna, e uma refutação da analogia fenomenológica entre a câmara e o olhar humano. Deste modo, pensámos o espectador de cinema enquanto *autómato espiritual* – pura autonomia e espontaneidade do pensamento. No fundo, cumpre-nos ainda definir a função pedagógica do cinema no seio de uma filosofia da educação.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Gilles Deleuze:

DELEUZE, Gilles, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume* [1953], Presses Universitaires de France, Paris, 1972.

-----, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

-----, *La Philosophie critique de Kant* [1963], Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

-----, *Proust et les signes* [1964], Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

-----, *Le Bergsonisme* [1966], Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

-----, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Les éditions de Minuit, 1968.

-----, *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

-----, *Logique du sens* [1969], Paris, Les éditions de Minuit, 2002.

-----, *Francis Bacon : logique de la sensation* [1981], Paris, Editions du Seuil, 2002.

-----, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.

-----, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

-----, *Foucault* [1986], Paris, Les éditions de Minuit, 2004.

-----, *Le Pli – Leibniz et le baroque* [1988], Paris, Les éditions de Minuit, 1997.

-----, *Pourparlers 1972 – 1990* [1990], Paris, Les éditions de Minuit, 2009.

-----, « L'Épuisé », postface à Samuel BECKETT, *Quad*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992.

-----, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993.

-----, « Lettre-préface de Gilles Deleuze » in Jean-Clet MARTIN, *La Philosophie de Gilles Deleuze* [1993], Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005, pp. 7-9.

-----, « L'immanence : une vie... » in *Philosophie*, n. 47, Paris, Les éditions de Minuit, septembre, 1995, pp. 3-7.

-----, *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édité par David Lapoujade, Paris, Les éditions de Minuit, 2002.

-----, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édité par David Lapoujade, Paris, Les éditions de Minuit, 2003.

Traduções consultadas:

DELEUZE, Gilles, *Foucault*, trad. de José Carlos Rodrigues, Lisboa, Vega, 1987.

-----, *Diferença e Repetição*, trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

-----, *Crítica e Clínica*, trad. de Pedro Eloy Duarte, Lisboa, Edições Século XXI, 2000.

-----, *Conversações 1972-1990*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de Século, 2003.

-----, *A Imagem-movimento, Cinema 1*, trad. de Sousa Dias, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009.

Online:

Aulas da Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis disponíveis em PDF e áudio em: www.univ-paris8.fr/Deleuze.

Com Claire Parnet:

DELEUZE, Gilles/PARNET, Claire, *Dialogues* [1977], Paris, Flammarion, 1996.

-----, *Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions de Montparnasse, 2004, 3 DVD.

Com Félix Guattari:

DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux* [1972], Paris, Les éditions de Minuit, 2001.

-----, *Capitalisme et schizophrénie 3 : Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris, Les éditions de Minuit, 2005.

Traduções consultadas:

DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix, *O que é a filosofia?*, trad. de Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1992.

-----, *Kafka, para uma literatura menor*, trad. de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

Obras sobre Gilles Deleuze:**Obras de carácter biográfico:**

DOSSE, François, *Gilles Deleuze et Félix Guattari – Biographie Croisée*, Paris, La Découverte, 2007.

Volumes colectivos:

ALLIEZ, Éric (ed.), *Gilles Deleuze – Une Vie Philosophique*, Paris, Synthélabo, 1998.

BEAULIEU, Alain (coord.), *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

FAHLE, Oliver/ENGELL, Lorenz (dir.), *Der film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, Weimar/Paris, Verlag der Bauhaus Universität Weimar/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

FLAXMAN, Gregory (ed.), *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema*, University of Minnesota Press, 2000.

GELAS, Bruno/MICOLET, Hervé (dir.), *Deleuze et les écrivains : littérature et philosophie*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2007.

JONES, Graham/ROFFE, Jon (ed.), *Deleuze's Philosophical Lineage*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

MASSUMI, Brian (ed.), *A shock to thought – expression after Deleuze and Guattari*, London, Routledge, 2002.

PATTON, Paul (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell Publishing, 1996.

RODOWICK, David N. (ed.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, University of Minnesota Press, 2009.

Números de revistas:

AAVV, « Gilles Deleuze » in *Philosophie*, n. 47, Paris, Les éditions de Minuit, septembre, 1995.

AAVV, *Cahiers du cinéma*, n. 497, décembre, 1995.

AAVV, *Deleuze Studies*, vol. 2, n. 2, 2008.

AMBROSE, Darren/KHANDKER, Wahida (ed.), “Diagrams of Sensation: Deleuze and Aesthetics” in *Pli-The Warwick Journal of Philosophy*, vol. 16, 2005.

BENSMAÏA, Réda (dir.), « Deleuze et le cinéma. Prolégomènes à une esthétique future ? », *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 16, n. 2-3, printemps 2006.

SORFA, David (ed.), *Film-Philosophy*, vol. 10, n. 3, 2006.

Artigos (selecção):

ALLIEZ, Éric, "Midday, midnight: the Emergence of Cine-Thinking" in Gregory FLAXMAN (ed.), *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 293-302.

BAINS, Paul, "Subjectless subjectivities" in Brian MASSUMI (ed.), *A shock to thought – expression after Deleuze and Guattari*, London, Routledge, 2002, pp. 101-116.

BEAULIEU, Alain, « Gilles Deleuze et les Stoïciens » in Alain BEAULIEU (coord.), *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 45-72.

BELLOUR, Raymond, « Penser, raconter le cinéma de Gilles Deleuze » in Oliver FAHLE/Lorenz ENGELL (dir.), *Der film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, Weimar/Paris, Verlag der Bauhaus Universität Weimar/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 22-40.

-----, "Deleuze: the Thinking of the Brain" in *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento/Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, No.1, 2010, pp. 81-94; <http://cjpmi.ifl.pt/1-deleuze/> [acedido a 12 Dezembro 2011].

BENSMAÏA, Réda, « L'espace quelconque » in Oliver FAHLE/Lorenz ENGELL (dir.), *Der film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, Weimar/Paris, Verlag der Bauhaus Universität Weimar/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 140-152.

-----, "Postcolonial Haecceities" in Simone BIGNALL/Paul PATTON (ed.), *Deleuze and the Postcolonial*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2010, pp. 119-162.

BOGUE, Ronald, "Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force" in Paul PATTON (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell Publishing, 1996, pp. 257-269.

-----, "Gilles Deleuze" in Paisley LIVINGSTON/Carl PLANTINGA (ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2009, pp. 368-377.

CORDEIRO, Edmundo, "Deleuze: Comunicação, controlo e palavra de ordem" in *Revista Caleidoscópio*, n. 8, 2007, pp. 37-49.

- DE LACOTTE, Suzanne Hême, « L'image de la pensée ou comment le cinéma nous aide à fonder de nouveaux présupposés philosophiques » in Réda BENSMAÏA (dir.), « Deleuze et le cinéma. Prolégomènes à une esthétique future ? », *Cinemas: revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 16, n. 2-3, 2006, pp. 54-72. [<http://id.erudit.org/iderudit/014615ar>]
- DOUGLASS, Paul, "Bergson and Cinema: friends or foes?" in John MULLARKEY (ed.), *The New Bergson*, Manchester, Manchester University Press, 1999, pp. 209-227.
- EVENS, Aden, "Sound Ideas" in Brian MASSUMI (ed.), *A shock to thought – expression after Deleuze and Guattari*, London, Routledge, 2002, pp. 171-187.
- KOVÁCS, András Bálint, "Notes to a Footnote: The Open Work according to Eco and Deleuze" in David N. RODOWICK (ed.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, University of Minnesota Press, 2009, pp. 31-45.
- LECLERCQ, Stéfan, « La réception posthume de l'œuvre de Gilles Deleuze » in Alain BEAULIEU (coord.), *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 145-174.
- LIVINGSTON, Paisley, "Theses on Cinema as Philosophy" in Murray SMITH/ Thomas E. WARTENBERG, (ed.), *Thinking through cinema*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, pp. 11-18.
- MACHEREY, Pierre, "The encounter with Spinoza" in Paul PATTON (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell Publishing, 1996, pp. 139-161.
- NANCY, Jean-Luc, "The Deleuzian Fold of Thought" in Paul PATTON (ed.), *The Deleuze Critical Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 1996, pp. 107-113.
- NARBONI, Jean, «...une aile de papillon » in *Cahiers du cinéma*, n. 497, décembre, 1995, pp. 23-25.
- OLIVEIRA, Manoel de, « Une idée de cinéma » in *Cahiers du cinéma*, n. 497, décembre, 1995, pp. 44-45.
- RANCIÈRE, Jacques, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne? » in Éric ALLIEZ (ed.), *Gilles Deleuze – Une vie philosophique*, Paris, Synthélabo, 1998, pp. 525-536.
- RODOWICK, David N, "An Elegy for Theory" in *October* 121, summer, 2007, pp. 99-110.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Le tout contre la partie: une fêlure à réparer » in Oliver FAHLE/Lorenz ENGELL (dir.), *Der film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, Weimar/Paris, Verlag der Bauhaus Universität Weimar/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 242-254.

RUSHTON, Richard, "Passions and Actions: Deleuze's Cinematographic *Cogito*" in *Deleuze Studies*, vol. 2, n. 2, 2008, pp. 121-139.

SCHAFFER, Bill, "Cinema Three? Re-animating Deleuze" in Darren AMBROSE/Wahida KHANDKER (ed.), "Diagrams of Sensation: Deleuze and Aesthetics" in *Pli, the Warwick Journal of Philosophy*, vol. 16, 2005.

SCHÉRER, René, « Samuel Butler : la grande vie inorganique de l'univers » in Bruno GELAS/Hervé MICOLET (dir.), *Deleuze et les écrivains : littérature et philosophie*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2007, pp. 209-221.

SOUSA DIAS, "A última fórmula de Deleuze" in *Revista da Faculdade de Letras: Filosofia*, II série, vol. 18, Porto, 2001, pp. 177-187.

TOUBIANA, Serge, « Le cinéma est deleuzien » in *Cahiers du cinéma*, n. 497, décembre, 1995, pp. 20-21.

ZOURABICHVILI, François, "Six Notes on the Percept (On the Relation between the Critical and the Clinical)" in Paul PATTON (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell Publishing, 1996, pp. 188-216.

Estudos/Monografias

ALLIEZ, Éric, *Deleuze: Philosophie virtuelle*, Paris, Synthélabo, 1996.

BIGNALL, Simone/PATTON, Paul (ed.), *Deleuze and the Postcolonial*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2010.

BOGUE, Ronald, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2003.

CARVALHO, Nuno M., *A imagem-sensação: Deleuze e a pintura*, Lisboa, Centro de Filosofia das Ciências, Universidade de Lisboa, 2009.

- COLEBROOK, Claire, *Gilles Deleuze*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2001.
- CORDEIRO, Edmundo, *Actos de cinema*, Coimbra, Angelus Novus, 2005.
- DE LACOTTE, Suzanne Hême, *Deleuze: philosophie et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- GIL, José, *O Imperceptível Devir da Imanência: sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008.
- GODINHO, Ana, *Linhas do Estilo – Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, 2007.
- MARTIN, Jean-Clet, *La Philosophie de Gilles Deleuze* [1993], Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005 (título original da 1ª edição: *Variations. La Philosophie de Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1993).
- MARTIN-JONES, David, *Deleuze, Cinema and National Identity*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2008.
- RAICHMAN, John, *The Deleuze Connections*, Cambridge, MIT Press, 2000.
- RODOWICK, David N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham, Duke University Press, 1997.
- SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- WILLIAMS, James, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: a Critical Introduction and Guide*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2003.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Organs without bodies: on Deleuze and Consequences*, London, Routledge, 2004.
- ZOURABICHVILI, François/SAUVAGNARGUES, Anne/MARRATI, Paula, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- ZOURABICHVILI, François, *Deleuze: une philosophie de l'événement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- , *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses Édition, 2003.

Bibliografia geral:

AGAMBEN, Giorgio, *Potentialities, collected essays in Philosophy*, Stanford University Press, 1999.

ALLOA, Emmanuel (ed.), *Penser l'image*, Paris, Les presses du réel, 2010.

ARNHEIM, Rudolf, *A arte do cinema* [1957], trad. de M. Conceição Lopes da Silva, Lisboa, edições 70, 1989.

ARTAUD, Antonin, *El cine*, trad. de Antonio Eceiza, Madrid, Alianza, 1982.

ASTRUC, Alexandre, "Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra stylo*" in Luís Miguel OLIVEIRA (org.), *Nouvelle Vague*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, s.d.

AUGÉ, Marc, *Não-lugares*, Lisboa, Bertrand, 1997.

AUMONT, Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.

BAGGETT, David/DRUMIN, William A. (ed.), *A filosofia segundo Hitchcock*, trad. de Pedro Vidal, Lisboa, Estrela Polar, 2008.

BALDACCI, Paolo, *Giorgio De Chirico: la métaphysique 1888-1919*, Paris, Flammarion, 1997.

BARTHES, Roland, *A câmara clara*, trad. de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 2003.

BAUER, Nancy, "Cogito ergo film: Plato, Descartes and *Fight Club*" in Rupert READ/Jerry GOODENOUGH (ed.), *Film as Philosophy, Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*, Hampshire/Nova Iorque, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 39-56.

BAZIN, André, *Orson Welles*, Paris, Les éditions du Cerf, 1972.

-----, *O que é o cinema?*[1976], Lisboa, Livros Horizonte, 1992.

BECKETT, Samuel, *Quad*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992.

BÉNARD DA COSTA, João, "De sorrisos ocultos" in *Onde jaz o teu sorriso?*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, pp. 142-150.

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. de Maria Luz Moita et al., Lisboa, Relógio D'Água, 1992.

BERGSON, Henri, *Œuvres* [1959], édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

-----, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], *Œuvres*, édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

-----, *Matière et mémoire* [1896], Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

-----, « Introduction à la Métaphysique » [1903] in *La Pensée et le Mouvant*, *Œuvres* [1959], édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

-----, *L'évolution créatrice* [1907], *Œuvres*, édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970

-----, « L'âme et le corps » [1912] in *L'énergie spirituelle*, *Œuvres* [1959], édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

-----, « Le possible et le réel » [1930], *Œuvres* [1959], édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

-----, *Les deux sources de la morale et de la religion* [1932], *Œuvres* [1959], édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

BLACKBURN, Simon, *Dicionário de Filosofia*, coord. Desidério Murcho, Lisboa, Gradiva, 1997.

BONITZER, Pascal, *Le champ aveugle*, Paris, Gallimard, 1982.

BORDWELL, David/THOMPSON, Kristin (ed.), *Film Art*, McGraw-Hill, 1989.

BOSWELL, Matthew, *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*, London, Palgrave Macmillan, 2011.

BUCI-GLUCKSMAN, Christine, *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002.

BUTLER, Samuel, *Erewhon*, trad. de Franco de Sousa, Alfragide, Galeria Panorama, 1970.

- CANO, Virginia, "La experiencia agónica del pensar: de Nietzsche a Derrida" in *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 4-5, 2007, pp. 199-210
- CALVESI, Maurizio/URSINO, Mario (ed.), *De Chirico: The new metaphysics*, Craftsman House, 1997.
- CARROLL, Noël/ CHOI, Jinhee (ed.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*, London, Blackwell Publishing, 2006.
- CARROLL, Noël, "Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n. 4, Summer, 1988, pp. 489-499.
- , *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- , "Film, emotion, and genre" in Noël CARROLL/Jinhee CHOI (ed.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*, London, Blackwell Publishing, 2006, pp. 217-233.
- , "Philosophizing through the moving image: the case of *Serene Velocity*" in Murray SMITH/ Thomas E. WARTENBERG (ed.), *Thinking through cinema*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, pp. 173-185.
- , *On Criticism*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2009.
- , "Philosophical Insight, Emotion, and Popular Fiction: The Case of *Sunset Boulevard*", comunicação Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 14 de dezembro de 2009.
- CASETTI, Francesco, *Theories of Cinema: 1945-1995*, Austin, University of Texas Press, 1999.
- CASTELPIETRA, Aldo, *Al cinema con Platone. Breve viaggio filosofico intorno al Simposio*, Milão, Franco Angeli, 1996.
- CAVELL, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, enlarged edition, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- , "What Becomes of Thinking on Film?: Stanley Cavell in Conversation with Andrew Klevan" in Rupert READ/Jerry GOODENOUGH (ed.), *Film as Philosophy, Essays*

on *Cinema after Wittgenstein and Cavell*, Hampshire/Nova Iorque, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 187-191.

CERF, Juliette, « Le succès de la “cinéphilosophie” » in *Telerama*, 19 mai 2012; <http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/le-succes-de-la-cinephilosophie,81613.php> [acedido 22 Maio 2012].

CHANGEUX, Jean-Pierre, *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983

CHATEAU, Dominique, *Cinéma et Philosophie*, Paris, Nathan, 2003.

COHEN-SÉAT, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1946.

COSTA, Pedro, “A Closed Door That Leaves Us Guessing”, Transcript of three days of lectures by Costa on cinema, Tokyo, *Rouge*, Tokyo, March 2004; www.rouge.com.au/10/costa_seminar.htm [acedido em Abril de 2010].

CURRIE, Gregory, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

-----, “Visible traces: documentary and the contents of photographs” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, n. 3, summer 1999, pp. 285-297.

DAMISCH, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, éditions du Seuil, 1984.

DANEY, Serge, « Eloge de Tati » in *Cahiers du cinéma*, n. 303, septembre, 1979, pp. 5-7.

DE SANTIAGO, Carmen, “Antonin Artaud: la relación de sus teorías teatrales con el cine” in *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. VIII, 1990, pp. 151-158; <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57915842005572617400080/018590.pdf?incr=1> [acedido 12 Janeiro 2011].

DERRIDA, Jacques, *Heidegger et la question*, Paris, Flammarion, 1990.

DESCARTES, René, *Meditações sobre a Filosofia Primeira*, trad. de Gustavo de Fraga, Coimbra, Livraria Almedina, 1992.

DOANE, Mary Ann, *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

DRUMIN, William A., “À 1 e 45: o Caos à solta e a impossibilidade da utopia” in David BAGGETT/William A. DRUMIN (ed.), *A filosofia segundo Hitchcock*, trad. de Pedro Vidal, Lisboa, Estrela Polar, 2008, pp. 19-33.

DUFRENNE, Mikel, “Le spect-acteur du film” in *Esthétique et philosophie*, tome 3, vol. III, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 169-178.

EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma: 1921-1953*, Paris, Seghers, I vol., 1975.

-----, *L'intelligence d'une machine*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1946.

ESPINOSA, Bento de, *Œuvres complètes*, trad. de Roland Caillois, M. Francès, Robert Misrahi, Paris, Gallimard, 1954.

-----, *Œuvres 1 : Court traité, Traité de la Réforme de l'Entendement, Principes de la philosophie de Descartes, Pensées Métaphysiques*, trad. de Charles Appuhn, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

-----, *Tratado sobre a Reforma do Entendimento*, trad. de António Borges Coelho, Lisboa, Livros Horizonte, 1971.

FALZON, Christopher, *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2002.

FAURE, Elie, *Fonction du cinéma: de la cinéplastique à son destin social* [1953], Paris, Gonthier, 1964.

FOUCAULT, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.

FRAMPTON, Daniel, *Filmosophy*, London, Wallflower Press, 2006.

FREELAND, Cynthia A./WARTENBERG, Thomas E. (ed.), *Philosophy and Film*, Nova Iorque, Routledge, 1995.

GIL, José, *A Imagem-Nua e as pequenas percepções*, Lisboa, Relógio D'Água, 2005

-----, *A Arte como linguagem*, Lisboa, Relógio d'Água, 2010.

GHEZZI, Enrico, *Stanley Kubrick*, trad. de António Rocha, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2003.

GOETHE, *Metamorfose das plantas*, trad. de Maria Filomena Molder, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

HAINGE, Greg, "Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in *Lost Highway's* Aesthetics of Sensation" in Erica SHEEN/Annette DAVISON (ed.), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Londres/Nova Iorque, Wallflower Press, 2004, pp. 136-150.

HASSON, Uri *et al.*, "Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision" in *Science*, 12 March 2004, pp. 1634-1640;
http://psiexp.ss.uci.edu/research/teachingP140C/Papers/hasson_2004.pdf [acedido a 27 Jan 2012].

HEIDEGGER, Martin, *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell, London, Routledge & Kegan Paul, 1977.

-----, *Being and Time*, trad. de John Macquarrie e Edward Robinson, Oxford, Blackwell Publishing, 1962.

-----, "The Question Concerning Technology" in *Basic Writings*, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1977, pp. 311-341.

-----, "What Calls for Thinking?" in *Basic Writings*, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1977, pp. 369-391.

-----, "The End of Philosophy and the Task of Thinking" in *Basic Writings*, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1977, pp. 431-449.

-----, *Caminhos de floresta*, trad. Irene Borges-Duarte *et al.*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

-----, "A origem da obra de arte" in *Caminhos de Floresta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 5-94.

-----, "Para quê poetas?" in *Caminhos de Floresta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 307-367.

-----, *On the Way To Language*, trad. de Peter D. Hertz, Nova Iorque, Harper One, 1971.

-----, *Qu'appelle-t-on penser?*, trad. de Aloys Becker e Gérard Granel, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

- , *Questions III et IV*, trad. de Jean Beaufret et al., Paris, Gallimard, 1996.
- , "Lettre sur l'humanisme" in *Questions III et IV*, trad. de Jean Beaufret et al., Paris, Gallimard, 1996, pp. 67-127.
- , *Essais et Conférences*, préface de Jean Beaufret, Paris, Gallimard, 1978.
- HUSSERL, Edmund, *Meditações cartesianas*, Porto, Rés, s.d.
- IRWIN, William (ed.), *The "Matrix" and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, Chicago, Open Court, 2002.
- ISAACS, Bruce, *Toward a New Film Aesthetics*, Londres/Nova Iorque, Continuum, 2007.
- JARVIE, Ian, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, London, Routledge & Kegan Paul, 1987.
- , "Is Analytic Philosophy a Cure for Film Theory?" in *Philosophy of the Social Sciences* 29/3, 1999, pp. 416-440.
- KANIA, Andrew (ed.), *Memento*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2009.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, trad. de M. Pinto dos Santos e A. Fradique Morujão, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- , *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.
- KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler*, Princeton, Princeton University Press, 1947.
- KRISTENSEN, Stefan, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement » in *Archives de Philosophie*, 69 (1), Printemps, 2006, pp. 123-146.
- LEHRER, Jonah, "The Neuroscience of *Inception*" in *Wired*, July 26, 2010; <http://www.wired.com/wiredscience/2010/07/the-neuroscience-of-inception/> [acedido a 27 Jan 2012].
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- LÉVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, Éditions la Découverte, 1998.

LIVINGSTON, Paisley/PLANTINGA, Carl (ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2009.

LYOTARD, Jean-François, « L'acinéma » in Dominique NOGUEZ (ed.), *Cinéma, théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973.

MALRAUX, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la Perception* [1945], Paris, Gallimard, 2002.

-----, *Sens et non-sens* [1948], Paris, Éditions Nagel, 1966.

-----, *Le visible et l'invisible* [1964], Paris, Gallimard, 2006.

-----, *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968.

-----, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1996.

-----, *Causeries. 1948*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

MULHALL, Stephen, "Film as Philosophy: The Very Idea" in *The Aristotelian Society*, vol. CVII, n. 1-3, October, 2007, pp. 279-294;

http://www.aristoteliansociety.org.uk/proceedings/proceed_programme.html
[acedido 10 Junho 2008].

-----, *On Film*, London, Routledge, 2001.

MULLARKEY, John (ed.), *The New Bergson*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

MULLARKEY, John, *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*, London, Palgrave Macmillan, 2008.

MÜNSTERBERG, Hugo, *The Film: A Psychological Study* [1916], Nova Iorque, Dover Publications, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich, *Assim falava Zaratustra*, trad. de Paulo Osório de Castro, in *Obras escolhidas de Nietzsche*, Lisboa: Círculo de Leitores, vol. IV, 1996.

-----, “Acerca da verdade e da mentira em sentido extramoral”, trad. de Helga Hoock Quadrado, *Obras escolhidas de Nietzsche*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. I, 1996, pp. 213-232

NOCHIMSON, Martha P., “ ‘All I Need is the Girl’: The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*” in *Lost Highway’s Aesthetics of Sensation*” in Erica SHEEN/Annette DAVISON (ed.), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Londres/Nova Iorque, Wallflower Press, 2004, pp. 165-181.

NOGUEZ, Dominique (ed.), *Cinéma, théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973.

NOGUEZ, Dominique, *Une renaissance du cinéma*, Paris, Klincksieck, 1978.

-----, *Le cinéma, autrement* (éd. revue et augmentée), Paris, Cerf, 1987.

OLIVEIRA, Luís Miguel (org.), *Nouvelle Vague*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, s.d.

ORTEGA y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Editorial Optima, 1998.

PATTERSON, Hannah (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, London, Wallflower Press, 2003.

PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, trad. de Gérard Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978.

-----, *Semiótica*, trad. de José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.

PIAZZA, Giovanni, *Filmosofia*, Bolonha, Perdisa Pop, 2009.

PLATÃO, *A República*, trad. de Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993 (7ª edição).

POLLOCK, Jackson, “My Painting” in *Possibilities*, n.1, Winter 1947-48, pp. 78-83.

QUANDT, James, “Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema” in *ArtForum*, February, 2004;
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_42/ai_113389507 [acedido 10 Julho 2009].

RAMOS, Jorge Leitão, *Sergei Eisenstein*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

- RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- , *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009.
- , *O espectador emancipado*, trad. de José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2010.
- , "Os quartos do cineasta" in *Onde jaz o teu sorriso?*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, pp. 131-141.
- READ, Rupert/GOODENOUGH, Jerry (ed.), *Film as Philosophy, Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*, Hampshire/Nova Iorque, Palgrave Macmillan, 2005.
- REYNOLDS, Jack et al. (ed.), *Postanalytic and Metacontinental, Crossing Philosophical Divides*, Londres/Nova Iorque, Continuum, 2010.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Les éditions de Minuit, 1961.
- , *Pour un nouveau roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1961.
- RODLEY, Chris (ed.), *Lynch on Lynch*, revised edition, Boston, Faber and Faber, 2005.
- RODOWICK, David N., *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*, Durham, Duke University Press, 2001.
- , *The Virtual life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.
- SARTRE, Jean-Paul, *A Imaginação* [1936], trad. de Manuel João Gomes, Lisboa, Difel, 2002.
- SCHEFER, Jean-Louis, « La Vitrine » in *Cahiers du cinéma*, n. 303, septembre, 1979, pp. 30-31.
- , *L'Homme ordinaire du cinéma* [1980], Paris, Cahiers du Cinéma, 1997.
- SHEEN, Erica/DAVISON, Annette (ed.), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Londres/Nova Iorque, Wallflower Press, 2004.

- SINNERBRINK, Robert, "A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malick's *The Thin Red Line*" in David SORFA (ed.), *Film-Philosophy*, vol. 10, n. 3, 2006, pp. 26-37;
<http://www.film-philosophy.com/2006v10n3/sinnerbrink.pdf> [Acedido a 18 Fev. 2010].
- SITNEY, P. Adams, *Visionary Films, the American Avant-Garde*, Nova Iorque/Oxford University Press, 1974.
- SMITH, Murray/WARTENBERG, Thomas E. (ed.), *Thinking through cinema*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006.
- SOBCHACK, Vivian, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- SOUSA DIAS, *Lógica do acontecimento: Deleuze e a filosofia*, Porto, Afrontamento, 1995.
- TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir o tempo*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998.
- TAYLOR, Henry M., "The Junkies of Plato's Cave: *Inception*, Mindbending, and Complex Narration in the shadow of Philip K. Dick" in *Cineaction*, 86, 2012;
<http://cineaction.ca/issue86sample.htm> [acedido a 27 Jan 2012].
- TESSON, Charles, *Akira Kurosawa*, Paris, Cahiers du cinéma/Público, 2007.
- TRUFFAUT, François, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Seghers, 1975.
- VIVEIROS, Paulo, *A imagem do cinema*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2002.
- WALTON, Kendall, "Transparent pictures: on the nature of photographic realism" in *Critical Inquiry*, vol. 11, n. 2, 1984, pp. 246-277.
- , "Fearing Fictions" in Noël CARROLL/Jinhee CHOI (ed.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*, London, Blackwell Publishing, 2006, pp. 234-246.
- WARTENBERG, Thomas E., *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, Nova Iorque, Routledge, 2007.
- WHITE, Mark D./ARP, Robert (ed.), *Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul*, Hoboken/Nova Jérsea, John Wiley & Sons, 2008.
- YOUNG, Julian, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

-----, *Heidegger's later philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj, *Lacrimae Rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, trad. de Ramon Vilà Vernis, Barcelona, Debate, 2006.

FILMOGRAFIA

Allen, Woody, 1985, *A Rosa Púrpura do Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*)
-----, 1993, *O Misterioso Assassínio em Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*)
Antonioni, Michelangelo, 1961, *A noite* (*La notte*)
-----, 1962, *O eclipse* (*L'eclisse*)
-----, 1966, *História de um fotógrafo* (*Blow-Up*)
Beckett, Samuel, 1965, *Film*
Bresson, Robert, 1966, *Peregrinação Exemplar* (*Au Hasard Balthazar*)
Burton, Tim, 1994, *Ed Wood*
Canijo, João, 2011, *Sangue do meu sangue*
Capra, Frank, 1936, *Doido com juízo* (*Mr Deeds goes to town*)
Castellari, Enzo G., 1978, *Quel Maledetto Treno Blindato*
Chabrol/Godard/Gregoretti/Horikawa/Polanski, 1964, *As Mais Belas Vigarices do Mundo* (*Les plus belles escroqueries du monde*)
Cohen, Joel/Cohen, Ethan, 1991, *Barton Fink*
Costa, Pedro, 1997, *Ossos*
-----, 2000, *No quarto da Vanda*
-----, 2001, *Onde jaz o teu sorriso?* (*Où gît votre sourire enfoui?*)
-----, 2006, *Juventude em Marcha*
-----, 2009, *Ne change rien*
Cronenberg, David, 1999, *eXistenZ*
Curtiz, Michael, 1942, *Casablanca*
De Palma, Brian, 1976, *Carrie*
Dias, Susana de Sousa, 2005, *Natureza Morta*
-----, 2009, *48*
Donen, Stanley/Kelly, Gene, 1952, *Serenata à Chuva* (*Singin' in the Rain*)
Dreyer, Carl T., 1928, *A Paixão de Joana d'Arc* (*La Passion de Jeanne d'Arc*)
Dubroux, Danièle, 1996, *O diário do sedutor* (*Le journal du séducteur*)
Dulac, Germaine, 1928, *La coquille et le clergyman*

Duras, Marguerite, 1974, *La femme du Gange*
 -----, 1975, *India Song*

Eisenstein, Sergei, 1925, *O Couraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin)*

Fellini, Federico, 1963, *Fellini 8 ½ (8 ½)*

Ford, John, 1939, *Cavalgada Heróica (Stagecoach)*
 -----, 1939, *A Grande Esperança (Young Mr. Lincoln)*

Gehr, Ernie, 1970, *Serene Velocity*

Godard, Jean-Luc/ Miéville, Anne-Marie, 1976, *Six fois deux/Sur et sous la communication*

Godard, Jean-Luc, 1960, *O Acossado (À bout de souffle)*
 -----, 1963, *O Desprezo (Le Mépris)*
 -----, 1980, *Salve-se Quem Puder (Sauve qui peut (la vie))*
 -----, 1982, *Paixão (Passion)*
 -----, 1983, *Nome: Carmen (Prénom Carmem)*

Gomes, Miguel, 2008, *Aquele querido mês de Agosto*

Griffith, D. W., 1915, *O Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation)*
 -----, 1916, *Intolerância (Intolerance)*

Haneke, Michael, 1989, *O Sétimo Continente (Der siebente Kontinent)*
 -----, 1992, *Benny's Video*
 -----, 1994, *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls)*
 -----, 1997, *Brincadeiras Perigosas (Funny Games)*
 -----, 2000, *Código Desconhecido (Code inconnu)*
 -----, 2005, *Nada a Esconder (Caché)*
 -----, 2007, *Brincadeiras Perigosas (Funny Games U.S.)*

Harlan, Veit, 1940, *Jud Suss*

Hitchcock, Alfred, 1936, *À 1 e 15 (Sabotage)*
 -----, 1948, *A Corda (Rope)*
 -----, 1954, *A Janela Indiscreta (Rear Window)*
 -----, 1958, *A Mulher que Viveu Duas Vezes (Vertigo)*
 -----, 1960, *Psico (Psycho)*
 -----, 1976, *Intriga em Família (Family Plot)*

Ivens, Joris, 1988, *Une histoire de vent*

Keaton, Buster/Crisp, Donald, 1924, *O Navegante (The Navigator)*

Keaton, Buster, 1924, *Sherlock Holmes Jr. (Sherlock Jr.)*

Kiarostami, Abbas, 2008, *Shirin*

Kubrick, Stanley, 1968, *2001: Odisseia no Espaço (2001: A Space Odyssey)*

-----, 1971, *Laranja Mecânica (A Clockwork Orange)*

-----, 1980, *Shining (The Shining)*

Kurosawa, Akira, 1950, *Às Portas do Inferno (Rashômon)*

Jarman, Derek, 1993, *Wittgenstein*

Jonze, Spike, 2002, *Inadaptado (Adaptation)*

Lamoris, Albert, 1953, *Crin blanc*

Lang, Fritz, 1927, *Metropolis*

-----, 1933, *O Testamento do Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse)*

Leone, Sergio, 1966, *O Bom, o Mau e o Vilão (Il buono, il brutto, il cattivo)*

Lubitsch, Ernst, 1939, *Ninotchka*

-----, 1942, *Ser ou Não Ser (To Be or Not to Be)*

Lumière, Louis, 1895, *A saída da Fábrica Lumière em Lyon (La sortie de l'usine à Lyon)*

Lye, Len, 1935, *Color Box*

Lynch, David, 1997, *Estrada Perdida (Lost Highway)*

-----, 2001, *Mulholland Drive (Mulholland Dr.)*

-----, 2006, *Inland Empire*

Malick, Terrence, 1973, *Noivos Sangrentos (Badlands)*

-----, 1978, *Dias do Paraíso (Days of Heaven)*

-----, 1998, *A Barreira Invisível (The Thin Red Line)*

-----, 2005, *O Novo Mundo (The New World)*

-----, 2011, *A Árvore da Vida (The Tree of Life)*

Marker, Chris, 1962, *O Pontão (La Jetée)*

McCarey, Leo, 1933, *Os Grandes Aldrabões (Duck Soup)*

McLaren, Norman, 1940, *Boogie-Doodle*

Mizoguchi, Kenji, 1939, *O Conto dos crisântemos tardios (Zangiku monogatari)*

Monteiro, João César, 1989, *Recordações da Casa Amarela*

-----, 1995, *A Comédia de Deus*

-----, 1999, *As Bodas de Deus*

-----, 2000, *Vai e Vem*

Moretti, Nanni, 2006, *O Caimão (Il Caimano)*

Mozos, Manuel, 2009, *Ruínas*

Murnau, F.W., 1924, *O último dos Homens (Der letzte Mann)*

Nolan, Christopher, 2001, *Memento*

-----, 2010, *A Origem (Inception)*

Oliveira, Manoel de, 1931, *Douro, Faina Fluvial*

-----, 2010, *O Estranho Caso de Angélica*

Ozu, Yasujiro, 1949, *Primavera Tardia (Banshun)*

-----, 1953, *Viagem a Tóquio (Tokyo monogatari)*

Powell, Michael, 1960, *A vítima do Medo (Peeping Tom)*

Resnais, Alain, 1961, *O último ano em Marienbad (L'année dernière à Marienbad)*

-----, 1993, *Fumar/Não Fumar (Smoking/No smoking)*

Riefenstahl, Leni, 1935, *O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens)*

-----, 1938, *Olimpíadas (Olympia)*

Rosier, Michèle, 1973, *George qui?*

Rossellini, Roberto, 1945, *Roma, cidade aberta (Roma, città aperta)*

-----, 1948, *Alemanha, ano zero (Germania anno zero)*

-----, 1950, *Stromboli (Stromboli, terra di Dio)*

-----, 1974, *Cartesius*

Santiago, Hugo, 1974, *Les autres*

Schmid, Daniel, 1975, *Schatten der Engel*

Shyamalan, M. Night, 2004, *A Vila (The Village)*

Singer, Bryan, 1995, *Os Suspeitos do Costume (The Usual Suspects)*

Sokurov, Aleksandr, 2002, *A Arca Russa (Russkiy kovcheg)*

Straub, Jean-Marie/Huillet, Danièle, 1999, *Sicília!*

Tarantino, Quentin, 1992, *Cães Danados (Reservoir Dogs)*

-----, 1994, *Pulp Fiction*

-----, 1997, *Jackie Brown*

-----, 2003, *Kill Bill: a Vingança (Kill Bill: Vol.1)*

-----, 2007, *À Prova de Morte (Death Proof)*

-----, 2009, *Sacanas sem Lei (Inglourious Basterds)*

Tarkovsky, Andrei, 1969, *Andrei Rublev (Andrey Rublyov)*

-----, 1972, *Solaris (Solyaris)*

-----, 1979, *Stalker*

Tati, Jacques, 1949, *Há Festa na aldeia (Jour de fête)*

-----, 1953, *As Férias do Sr. Hulot (Les vacances de Monsieur Hulot)*

-----, 1958, *O Meu Tio (Mon oncle)*

-----, 1967, *Play Time-Vida Moderna (Play Time)*

Tornatore, Giuseppe, 1988, *Cinema Paraíso (Nuovo Cinema Paradiso)*

Van Sant, Gus, 1998, *Psico (Psycho)*

Vertov, Dziga, 1929, *O Homem da Câmara de Filmar (Chelovek s kino-apparatom)*

Wachowski, Andy/ Wachowski, Larry, 1999, *Matrix (The Matrix)*

Weir, Peter, 1998, *A Vida em Directo (The Truman Show)*

Welles, Orson, 1941, *O Mundo a seus pés (Citizen Kane)*

-----, 1947, *A Dama de Xangai (The Lady from Shangai)*

Wenders, Wim, 1994, *Viagem a Lisboa (Lisbon Story)*

Wiene, Robert, 1920, *O Gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*

Wilder, Billy, 1950, *O Crepúsculo dos Deuses (Sunset Boulevard)*